romul munteanu

«Curent dominant de idei în unele arii de cultură, subminat de notabile forțe de opoziție în altele, iluminismul se conjugă voluntar sau involuntar cu preromantismul și creația sturmerilor germani și se închide printr-un acord final, reprezentat fie de neoumanismul german, fie de curentul romantic. Luminile, cuvîntul magic al epocii, reprezintă astfel un fascicol solar seducător, care se stinge prin saturație intr-o epocă ce resimte nevoia marilor umbre anxioase aduse de romantism.

Cultura europeană în epoca luminilor reprezintă atît o lărgire a spațiului de cercetare, cît și un efort de tematizare mai amplă, aplicat în domeniul filozofiei teoretice și practice, cît și a esteticii.

Studiul tipologic al prozei și al teatrului este completat cu o lectură tematologică a poeziei.

Și cum întreaga epocă a fost traversată de o îndelungată luptă între rațiune și sentiment, cartea se încheie cu o succintă viziune globală asupra preromantismului.»

ROMUL MUNTEANU



vol. I-II, lei 10

editura minerva

1077

romul munteanu





romul munteanu

cultura europeană în epoca luminilor

**



cultură generală

Ilustrația copertei : Tahiti în timpul celui de al doilea voiaj a lui Kook

Brad 1982.
Pnec.

romul munteanu

cultura europeană în epoca luminilor

**

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1981
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

FICȚIUNEA VOIAJULUI ȘI A STRĂINULUI ÎN PROZA DE MORAVURI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Fascinația spiritului filozofic. Un romancier contemporan preciza într-un eseu că orice operă în proză este concepută ca un voiaj printr-un anumit spațiu, personajele străbătînd un traseu pe parcursul căruia se produc anumite întîmplări. [1]

Deși această afirmație vizează în primul rînd problemele de structură ale romanului, în peisajul atît de eterogen al prozei din secolul al XVIII-lea întîlnim prezența constantă a unor motive și teme literare, polarizate în jurul ficțiunii voiajului și a străinului.

De la Montesquieu, Defoe și Swift pînă la Voltaire și Goethe, constatăm doar din cîteva exemple desprinse dintr-o recoltă literară vastă, cum intriga concepută ca traseu într-un spațiu real sau imaginar, străbătut de un necunoscut care traversează diferite peripeții, reprezintă un excelent pretext pentru realizarea unei literaturi satirice.

Pornind de la multiplele raporturi posibile între : 1. eul receptor care parcurge o anumită realitate, 2. specificul realității oferite de traseul cu care acesta vine în contact și 3. intenționalitatea scriitorilor — putem distinge, prin

[1] M. Butor, *Repertoire*, II, Ed. de Minuit, 1964, p. 44.

reducţie, trei tipuri fundamentale de opere care pot reprezenta trei structuri specifice.

1. Opere în care apare motivul voiajului imaginar într-un spaţiu real. *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu sînt semnificative în acest sens.

2. Opere în care domină voiajul imaginar într-un spaţiu imaginar. Genul acesta poate fi ilustrat în primul rînd prin ***Călătoriile lui Gulliver*** de Swift.

3. Opere în care predomină voiajul real într-un spaţiu real, ca jurnalele de călătorie ale lui L. Sterne, Radişcev şi Golescu.

Specifică pentru aceste opere atît de diferite sub aspectul structurii compoziţionale şi al intenţionalităţii autorilor ni se pare a fi năzuinţa de îmbinare a impresiilor spontane despre moravuri, viaţa socială şi politică cu convingerile „autorului-reporter" care reconstituie un anumit climat de viaţă dintr-un unghi de vedere mai mult sau mai puţin personal.

Dacă în romanul secolului al XVIII-lea autorii păstrează o anumită aparenţă a impersonalităţii, de la care se abat doar unii dintre adepţii prozei sentimentale, în literatura voiajului imaginar sau real scriitorii optează pentru exprimarea unei atitudini care evită, pe cît posibil, echivocul. Întregul univers de viaţă reconstituit în aceste creaţii literare este apreciat din perspectiva unui anumit personaj, convertit într-un adevărat purtător de cuvînt al scriitorului.

Din acest punct de vedere proza din secolul luminilor care cultivă ficţiunea străinului şi a voiajului imaginar are, sub aspectul intenţionalităţii autorului, unele trăsături comune cu ***romanul-auctorial.***

Apreciată din altă perspectivă, care ne îndrumează spre considerarea funcţiei gnoseologice a creaţiei artistice, literatura rezultată din motivul voiajului pune în lumină climaturi puţin cunoscute de viaţă, realizează sondaje în

psihologia popoarelor, avînd în acelaşi timp o valoare instructivă şi educativă. Chiar şi un scriitor cum este Swift, a cărui operă scoate în relief o viziune pesimistă asupra omenirii, încărcată de incontestabile accente polemice, acordă o valoare deosebită funcţiei educative a operei sale. El consideră astfel că : *„ţinta călătorului trebuie să fie de a-i face pe oameni mai înţelepţi şi mai buni, de a le îmbogăţi mintea cu ajutorul pildelor rele şi bune, culese de el prin cele ţări"*.[1]

Modalităţile artistice utilizate de scriitori în acest gen de scrieri în proză sînt foarte variate, unele ajungînd să capete drept de cetăţenie în romanul din secolul al XVIII-lea.

Convertit într-un reporter real sau fictiv, autorul care relatează un voiaj real sau imaginar face apel atît la tehnica epistolară şi paginile de jurnal, cît şi la relatarea narativă obişnuită, de factură pur reportericească.

Scrisorile persane (1721) ale lui Montesquieu, considerate de istoricii literari drept punct de plecare pentru iluminismul francez, constituie prima operă care impune acest gen cu autoritate şi remarcabil succes public. Prozatorul, care afirmase cu o anumită cochetărie că suferă de maladia de a face cărţi şi se ruşinează că le-a făcut, are feţe multiple. Învăţatul erudit, grav şi uscat din *Spiritul legilor,* se dezvăluie în *Scrisorile persane* ca un scriitor ironic, maliţios şi plin de vervă, portretist cu remarcabile daruri caricaturale şi excelent pamfletar politic.

Aparţinînd puternicei „noblesse de robe" din acea vreme, magistratul din Bordeaux nu s-a angajat prin opera sa literară într-o luptă deschisă împotriva ordinii de stat.

În *Scrisorile persane* Montesquieu face apel la ficţiunea străinului. În acest sens, Rica şi Usbec realizează un voiaj imaginar într-un spaţiu real, care este Franţa sub

[1] Swift, ***Călătoriile lui Gulliver***, EPL, Bucureşti, 1967, p. 355.

Ludovic al XIV-lea. În felul acesta, scriitorul nu se angajează direct în emiterea unor puncte de vedere și judecăți de valoare, viziunea asupra societății franceze fiind oferită de cei doi străini, investiți cu concepția social-politică a autorului.

Rica și Usbec pot fi asemănați cu doi reporteri descinși la Paris, care confruntă în permanență climatul de viață persan cu acela din Franța. Tehnica aceasta a imaginilor paralele este rezolvată prin structura epistolară a operei. Scrisorile cu impresii despre Franța, confruntate cu cele care relatează întîmplări din Persia, aduc astfel alternativ în fața cititorului imaginea a două lumi specifice. Narațiunea de factură epistolară pune pe această cale în circulație imaginea unui climat de viață puțin cunoscut. Montesquieu se situează în rîndurile oamenilor de cultură care-i familiarizează pe europeni cu lumea orientală. Desigur că anticipările de această natură nu lipsesc.

Genovezul Giovanni Paolo de Marana scrisese întîi în italiană (1684) și apoi, în același an, în franceză, *Espion du Grand seigneur*, operă în care apare aceeași ficțiune a străinului oriental, descins în Franța lui Ludovic al XIV-lea. Preocuparea cărturarilor occidentali pentru Orient devine din ce în ce mai stăruitoare. Charles Cotolendi publică o carte de larg ecou, *Voiaj în Persia și în Indiile orientale* (1711), care va fi cunoscută mai tîrziu și de poetul român D. Bolintineanu. În acest context se situează și cărturarul român Milescu.

Așezat în această suită, Montesquieu nu apare ca un spirit înnoitor prin tehnica epistolară a operei sale, nici prin ficțiunea străinului, întîlnită și la alții. Nouă este însă viziunea sa generală despre societate, instituții, moravuri, forme de guvernare, configurată de pe platforma specifică a filozofiei luminilor.

Realizînd un anume gen de „voiaj gnoseologic", Rica și Usbec evită judecățile impersonale, neangajate. Cei doi persani sînt pentru Montesquieu adevărate camere de luat

vederi care înregistrează moravuri și mentalități dintr-o perspectivă prestabilită de autor. Filozof al istoriei și sociolog al dreptului, scriitorul francez păstrează și în creația literară aceeași perspectivă filozofică, ilustrată însă prin alte mijloace specifice. Cu ajutorul narațiunii, autorul își exprimă convingerile despre monarhul absolut, papalitate, clasele dominante, viața culturală și morală, formulate într-o manieră mai generală în eseurile sale filozofice. Citatul abstract, judecata sentențioasă sînt înlocuite în *Scrisorile persane* în cele mai multe cazuri, cu cronica malițioasă de moravuri, filozofia socială, portretul ilustrativ, detaliul pitoresc sau vag licențios.

De aceea, pe anumite coordonate, Montesquieu, moralistul grav care descinde din tradițiile inaugurate de La Bruyère, se întîlnește atît cu filozofii libertini din cultura franceză a epocii sale, cît și cu cei din veacul anterior.

În voiajul lor, cei doi eroi ai lui Montesquieu realizează o adevărată imagine a lumii ca spectacol. Aria de investigare este Europa și apoi cu precădere Franța. Viziunea caleidoscopică asupra epocii este realizată prin secvențe sugestive, narate de Usbec sau Rica.

Eroii din *Scrisorile persane* sînt investiți de autor cu spiritul critic, specific epocii luminilor. Usbec observă cu mirare slăbiciunea imperiului otoman: *„Trupul acesta bolnav"* relatează el, *„nu se susține printr-un regim dulce și blînd, ci prin remedii violente care îl sleiesc și-l rod fără încetare"*.[1]

Pe această cale, ficțiunea străinului îl ajută pe scriitor să pună în lumină tot ce este aberant, straniu, stupid, neconform cu spiritul raționalist al epocii. În virtutea acestei viziuni despre lume, papa este considerat *„un idol vechi, tămîiat din obișnuință"*, iar regele Franței *„cel mai puternic cap încoronat din Europa"*, puterea lui rezultînd din *„vanitatea supușilor săi, mai inepuizabilă ca orice mină"*.[2]

[1] Montesquieu, *Scrisori persane*, ESPLA, 1957, p. 56.
[2] *Op. cit.*, p. 64.

În numele unei *„libertăți negatoare"*, cum numește Jean Starobinski atitudinea critică a lui Montesquieu, acesta condamnă tirania înrobitoare, indiferent de ce natură ar fi, îi persiflează pe apărătorii unor instituții perimate și ridică măștile unei lumi deghizate. În numele acestei libertăți negatoare, Usbec consideră că : *„parlamentul seamănă cu acele ruine ce sînt călcate în picioare, dar care îți aduc în minte ideea unui templu faimos prin vechea religie a popoarelor"*.[1]

Potrivit unei relații firești, pe care autorul o stabilește între instituții și climat, trecerea spre investigarea psihologiei popoarelor este făcută cu ușurință.

Raportînd instituțiile europene la cele persane, Rica notează malițios : *„Se plînge lumea în Persia că împărăția e condusă de două-trei femei, în Franța e și mai și. Aci femeile cîrmuiesc cu toatele și iau lucrurile nu numai cu ridicata, dar își împart și cu de-amănuntul toată autoritatea."*[2]

De la aceste comparații, scriitorul ajunge la trăsăturile naționale ale popoarelor : orgoliul spaniolilor, oroarea de autoritate a englezilor, fanatismul mahomedanilor constituind alte pretexte de persiflare a unor defecte umane mai generale. Sceptic pînă la limitele unui negativism tragic, Montesquieu îl pune pe Rica să afirme la un moment dat : *„Lumea... poate fi coruptă. Chiar și cerul"*.[3]

Dacă Rica reține adeseori imaginile de ansamblu, Usbec relevă particularul, profilul moral individual. Dar relatarea lui nu este directă. Usbec este un fel de catalizator care, prin prezența sa și prin aerul unui om mirat, incită la judecăți de valoare.

Procesul acesta al ridicării măștilor prin conversație este plin de umor. Profilurile demodate se aliniază într-o

[1] *Op. cit.*, p. 194.
[2] *Op. cit.*, p. 223.
[3] *Op. cit.*, p. 231.

impresionantă galerie comică, întreținută de incongruența dintre aparență și realitate. Fermierul bogat și prost, predicatorul ipocrit, poetul bufon, bătrînul luptător mitoman, amantul de profesie compun fizionomia morală a acestui *„Orient negru"*. O anumită gravitate a judecăților emise amintește rigorismul moral și spiritul satiric, prezent în opera lui La Bruyère. Dar judecățile severe sînt în permanență punctate de calambururi echivoce, ironii voalate, poante vag licențioase, această pigmentare a relatării narative sau dialogate prin aforisme apropiindu-l pe Montesquieu de libertini.

Scrisorile persane sînt colorate în permanență cu sentințe de natura acestora : *„Cît e de nefericită o femeie cu o dorință atît de violentă cînd e lipsită de acel care singur i le poate împlini"*[1] sau reflecția unui eunuc care îndrăznind să pună *„mîna într-un loc de temut"* arată că în el s-a stins *„efectul pasiunii fără să stingă și cauza"*.[2]

În general sondarea psihologiei femeii și imaginile despre viața din haremul bîntuit de patimi constituie un nimerit pretext pentru cronica colorată de moravuri.

Aforismul traduce din nou o experiență aparent trăită, avînd ceva din formularea riguroasă a unui paragraf de manual de morală practică. Astfel, într-o lume în care Usbec constată că oamenii sînt foarte diferiți, Rica scrie :

„Pentru ca un bărbat să se poată plînge pe drept de necredința soției ar trebui să nu existe pe lume decît trei persoane ; dar ar fi chit cînd ar exista patru"[3].

sau : *„zece femei supuse stînjenesc mai puțin decît una nesupusă"*.[4]

Cînd citatul despre cronica de moravuri este fixat pe climatul european, devine malițios și insinuant. Rica

[1] *Op. cit.*, p. 33.
[2] *Op. cit.*, p. 36.
[3] *Op. cit.*, p. 89.
[4] *Op. cit.*, p. 89.

notează : *„La popoarele Europei primul sfert de oră după căsătorie aplanează toate neajunsurile“*.[1]

Cînd referința este și mai precisă, ironia incisivă a unui spirit aparent dezafectat sună astfel : *„Un soț care ar vrea ca soția lui să-i aparțină numai lui, ar fi privit ca un tulburător al bucuriei publice, ca un nesocotit care ar vrea să se desfete din lumina soarelui, înlăturîndu-i pe ceilalți oameni“*.[2]

De aici pînă la calamburul echivoc, trecerea se face cu ușurință. Detaliul folosit ca pretext este aproape întotdeauna inofensiv, de aceea poate genera rîsul relaxator. Investit cu cunoștințe despre teoria climatului Rica scrie : *„Nu mă mir că Venus la anumite popoare are sînii atîrnînd pînă la coapse“*.[3]

Dar Montesquieu nu evită nici calamburul pur care generează rîsul pentru echivocul cu trimiteri gratuite *„dacă triunghiurile și-ar face un zeu, acesta ar avea desigur trei laturi.“*[4]

Multilateral, itinerariul gnoseologic realizat de Montesquieu deplasează fenomenele care anunță simptomele unei societăți aberante, intrate în criză, în sfera unui univers romanesc, localizat în Ispahan. Cartea se încheie cu revolta Roxanei din Serai, deci cu dezagregarea unei lumi pe plan erotic, dar revolta sclavei care înfruntă din iubire moartea are semnificații mult mai largi.

Scrisorile persane constituie astfel un prim catehism de largă rezonanță pentru iluminismul francez. Sfera de influență a operei este mult mai mare, editorii cerînd diferiților autori mereu alte scrisori persane.

Ecoul operei lui Montesquieu este imediat, avînd o apreciabilă durată. Eruditul episcop Chesarie din Rîmnic îl menționează în prefața *mineiului* din ianuarie, tipărit în 1779. Iacov Stamati și Scarlat Sturdza îl citeaza și ei într-un proiect de reformă a învățămîntului, iar Iordache Golescu traduce *Serisorile persane* în limba greacă. De la simple citate de referință și traduceri se ajunge la influența profundă pe care ideile scriitorului francez au exercitat-o asupra operei lui Ion Budai-Deleanu. Discuțiile despre formele de guvernămînt și teoria climatului din *Țiganiada* sînt abordate în spiritul autorului *Scrisorilor persane*, ideile acestuia găsind și mai tîrziu o largă sferă de receptare, oferită de generația de scriitori de la 1848, care nu este străină de influența iluministă.

¹ *Op. cit.*, p. 122.
² *Op. cit.*, p. 122.
³ *Op. cit.*, p. 136.
⁴ *Op. cit.*, p. 130.

Dacă în *Scrisorile persane* am scos în evidență prezența voiajului imaginar într-un spațiu real, în *Robinson Crusoe* (1719) Daniel Defoe pleacă de la pretextul unui voiaj real în insula pustie Juan Fernandez pentru a converti în cele din urmă aventura exemplară a eroului său într-un voiaj fictiv realizat într-o lume necunoscută.

Într-o zi din anul 1718 scriitorul englez a citit în *Croaziera din jurul lumii* o relatare uluitoare a căpitanului Rogers, care începea astfel : *„În această dimineață la ora șapte, am ajuns pe insula Juan Fernandez. Barca noastră a adus odată cu o enormă cantitate de creveți un om îmbrăcat în piei de capră, care avea un aer mai sălbatic ca primii proprietari de aici“*.[1]

Omul, care a devenit un celebru erou de roman era marinarul scoțian Alexander Selkirk, debarcat pentru acte de indisciplină, doar cu cîteva ustensile, pe o insulă pustie, unde a trăit patru ani.

Relatările legendare vorbesc de o anumită întîlnire între acest marinar și Daniel Defoe care și-ar fi notat cu grijă impresiile comunicate de acesta. Informația publicată este considerată neverosimilă de istoricii literari. Defoe a cunoscut doar relatarea semnalată, care conjugată cu experiența călătoriilor sale și informațiile desprinse

¹ *Apud* L. Thoorens, *Panorama des littératures*, vol. 4, Marabout Université, 1967, p. 205.

din anumite cărţi de voiaj, au dus la realizarea unei capodopere scrisă în zece luni. Este adevărat că Defoe face parte din categoria scriitorilor care plecau în realizarea operelor literare de la anumite întîmplări cotidiene pe care le studiau cu minuţiozitate. Dar pe marginea unor asemenea evenimente reale, scriitorul englez recreează o realitate mult mai complexă.

De aceea, de la abandonarea unui marinar pe o insulă pustie, scriitorul ajunge la realizarea unui roman parabolic cu vădite intenţii pedagogice.

Prin urmare, dacă în *Scrisorile persane* Montesquieu era preocupat de destinul unei societăţi în criză, văzută în ansamblul său, în *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe explorează destinul individului în faţa unui eveniment-limită. Din aceste considerente, în primul rînd, opera scriitorului englez se deosebeşte în mod fundamental de anumite povestiri aventuroase de călătorie din acea vreme, care, într-un anume fel, reeditau într-un alt context vechile aventuri cavalereşti. De la Don Quijote al lui Cervantes pînă la Moby Dick de Melville, pretextul voiajului imaginar sau real a putut genera cele mai diverse opere. Istoria literară universală a reţinut faptul că în 1708 olandezul Hendrik Smeet a publicat la Amsterdam *Descrierea puternicului imperiu al lui Krinke Kesmes*, ca şi apariţia în 1714 a operei lui Marivaux, *Efectele surprinzătoare*. În felul acesta se poate constata că literatura generată de aventurile marinarilor prin ţinuturi mai mult sau mai puţin misterioase exista cu mult înainte de relatarea senzaţională despre Alexander Selkirk. Dacă anticipările lui Rubinson Crusoe, ca personaj romanesc, nu au depăşit locurile comune, Daniel Defoe a realizat, în schimb, o capodoperă a genului.

Robinson, eroul său exemplar, este un tînăr englez obişnuit, ridicat prin comportarea sa la rangul de simbol al conduitei umane în faţa unei situaţii excepţionale. Intenţiile educative ale scriitorului duc astfel la o anumită stilizare a eroului, ca şi a mediului său ambiant. De aceea voiajul fictiv al unui englez obişnuit, ca şi naufragiul care-l aruncă într-o arie geografică reală, situată între Venezuela şi Antilele Mici, constituie doar pretextul punerii în relief a unui destin exemplar.

Dar acest roman al destinului individului nu este limitat doar la existenţa sa plină de peripeţii petrecută douăzeci şi opt de ani, două luni şi nouăsprezece zile pe o insulă pustie. Daniel Defoe îşi construieşte eroul prin prisma unei întregi biografii exemplare. Sub forma unei istorisiri la persoana întîi, punctată de unele pagini de jurnal, eroul îşi reconstituie viaţa din anul 1632, cînd s-a născut la Jack, pînă în 1705, cînd are loc întoarcerea sa definitivă în Anglia. Aşadar, în pofida unor invertiri cronologice fireşti de evenimente, acest *roman-histoire* are o structură biografică. Anticipările marii aventuri petrecute pe insula pustie, ca şi urmările ei fac parte din lanţul unor explicaţii cauzale. Nonconformismul copilului Robinson şi pasiunea sa pentru necunoscut constituie premisele confruntării cu situaţia-limită, iar conduita sa pe insulă şi victoria finală reprezintă apoteoza facultăţilor spirituale ale omului care fac din el un stăpîn al universului. Toate aceste trăsături capătă o anumită pregnanţă cînd avem în vedere raporturile create între cele trei personaje fundamentale ale operei, care sînt : Robinson, Insula şi sălbaticul Vineri.

Azvîrlit pe o insulă pustie cu o pipă, puţin tutun, cîteva pistoale şi puşti aduse de pe corabia naufragiată, Robinson intră într-un alt ritm de viaţă, mult mai lent decît cel specific lumii civilizate. Timpul său existenţial nu mai poate fi marcat de datele calendaristice obişnuite, ci doar de anumite evenimente care refac traiectul unei civilizaţii prin contribuţia unui om a cărui „memorie culturală" nu este vidată de experienţa anterioară. De aceea, de la realizarea primei lopeţi de lemn şi construirea roa-

bei, a primului adăpost, a primei bărci, pînă la domesticirea caprelor şi cultivarea orezului, Robinson înfăptuieşte acte de civilizaţie în neantul reprezentat de insula pustie. Dacă Robinson este omul civilizat transpus într-un climat advers şi sălbatic, Vineri, sluga acestuia, simbolizează metamorfoza insului primitiv în contact cu civilizaţia.

Naraţiunea rece a scriitorului, încărcată cîteodată de amănunte şi digresiuni inutile, pune în lumină un anumit triunghi existenţial, simbolic, reprezentat de Robinson, Insulă şi Vineri. Toate celelalte personaje şi evenimente constituie detalii de fundal.

Acest triunghi existenţial realizează coordonatele unei utopii pozitive, cu puternică coloratură optimistă.

Intenţionalitatea romanului parabolic apare în toată amploarea. Prin conduita lui Robinson, autorul face apologia tenacităţii, a energiei creatoare şi a inteligenţei fiinţei umane, mereu aptă să lupte şi să înfrîngă forţele naturii adverse.

Rînd pe rînd istoricii şi criticii literari au văzut în Robinson Crusoe, romanul unei energii naţionale, întruchiparea filozofiei practice a unui meschin om de afaceri, orgoliul spiritului dominator al unui mare popor în faza sa de expansiune colonială.

Fără să putem nega că unele detalii caracterologice de această natură nu ar intra în componentele spirituale ale eroului lui Defoe, considerăm că destinul său exemplar însumează şi anumite permanenţe umane. Acestea conferă, după părerea noastră, liniile directoare ale utopiei optimiste. Apologia forţelor creatoare ale omului, făcută de Defoe în roman, se întîlneşte în acelaşi veac cu elogiul entuziast al lui Herder, prezent în studiile sale de filozofie a istoriei.

Scriitor prodigios, care îşi începe cariera literară tîrziu, dar scrie într-un timp relativ scurt sute de romane, Daniel Defoe devine însă celebru şi popular printr-o singură

carte : *Robinson Crusoe*. Prima traducere în limba franceză s-a făcut în 1720, iar în germană în 1721, etapă după care a urmat seria traducerilor în cele mai multe limbi europene.

Ecoul romanului lui Defoe a fost imens, şi, de la actul de admiraţie faţă de scriitorul englez pînă la realizarea unor robinsonade mai vechi sau mai noi, influenţa acestuia pe continent a înregistrat cele mai diverse forme de manifestare.

Entuziasmat de lecţia pe care Defoe o dă cititorului privitor la cultul muncii şi al vieţii în natură, J.-J. Rousseau vede în această operă un bun mijloc de educare a lui Emile, recomandînd-o înaintea scrierilor lui Aristotel.

Robinsonada plină de peripeţii îi captivează în acelaşi timp pe unii autori de romane sentimentale ca abatele Prévost şi Bernardin de Saint-Pierre.

De la leitmotivul voiajului imaginar într-un spaţiu real, întîlnit la Montesquieu şi la Daniel Defoe, irlandezul J. Swift (1667—1745) va face trecerea spre explorarea unui univers imaginar prin excelenţă.

Swift începe să scrie *Călătoriile lui Guliver* în 1720, iar prietenul său, poetul Pope, le dă în 1727 unui editor care le publică în cursul aceluiaşi an fără semnătura scriitorului, aşa cum vor apare şi alte scrieri ale sale.

Prin toate atributele fundamentale ale personalităţii sale, ca şi prin raporturile cu societatea vremii, Swift este „un tînăr furios" al secolului al XVIII-lea. Spre sfîrşitul vieţii, în acei ani de solitudine amară petrecuţi în Irlanda, el face o afirmaţie care ni se pare a fi un adevărat testament lăsat posterităţii : *„Voi muri aici, într-o turbată mînie, ca un şoarece otrăvit în gaura lui"*.

Swift nu este un meliorist ca Defoe, nici un sceptic rafinat şi cabotin ca Voltaire. Reverendul Swift nu crede în preceptele evanghelice care arătau că Dumnezeu l-a aşezat pe pămînt pe om ca să domnească.

Într-o epocă a utopiilor optimiste scriitorul irlandez creează prin pesimismul său sumbru o adevărată cezură în gîndirea epocii. Autorul *Călătoriilor lui Gulliver* a privit întreaga viață din jurul său cu mînie. El smulge ființei umane orice privilegiu de stăpîn al universului cu care îl investesc antropologia filozofică și creația literară a secolului al XVIII-lea.

Pamfletar de mare virulență satirică, așa cum apare în *Scrisorile unui pînzar* (1724) și *Modestă propunere pentru a-i împiedica pe copiii săracilor de a deveni o povară părinților* (1729), drept al unei literaturi parabolice de genul celei realizate în *Povestea butoiului* (1704) și *Bătălia cărților* (1697), Swift devine un scriitor unic în epocă prin *Călătoriile lui Gulliver*. Concepute ca o operă parabolică, aventurile lui Gulliver au în permanență un anumit subtext, încărcat de o complexă semnificație simbolică. De aceea citirea lor poate fi amuzantă pentru copiii captivați de suita exterioară a peripețiilor, în vreme ce lectura descifratoare de sensuri pune în lumină o viziune tragică a condiției umane.

Multiplu, actul de lectură al *Călătoriilor* devine posibil în primul rînd datorită structurii parabolice a operei. Beneficiind de sensuri eterogene, literatura parabolică este cultivată atît de Lessing și Defoe, cît și de Swift și Voltaire. Cercetînd estetica parabolei și a fabulei, Lessing și Hegel, mai tîrziu, au subliniat prezența celor două planuri care susțin structura specifică a acesteia. Există astfel în cadrul literaturii parabolice un plan real și un plan fictiv. De la început ni se pare demn de reținut faptul că planul fictiv prezent în opera literară este doar un substitut al planului real pe care planul artistic îl presupune întotdeauna.

Evident că distanța dintre planul real și planul fictiv variază de la o operă la alta și de la un scriitor la altul, ceea ce face ca să nu se poată recunoaște întotdeauna cu ușurință imaginea planului real de cel imaginar. Faptul acesta poate fi, desigur, ilustrat cu ușurință prin *Călătoriile lui Gulliver*. Dacă prima stație de tranzit a uriașului în țara piticilor permite detectarea facilă a unor realități istorice engleze, transpuse în planul imaginar, țara cailor și cea a uriașilor sînt convertite în simboluri ale condiției umane, istoricitatea unor fenomene ale epocii fiind aproape întru totul anulată. Totuși, construcția operei care incifrează un univers imaginar prin analogie presupune în mod firesc o lectură asemănătoare.

Referindu-se la specificul universului imaginar, Sartre preciza : *„Actul imaginar, așa după cum vom vedea, este un act magic. Este un act de incantație, destinat să facă să apară obiectul la care ne gîndim, lucrul pe care îl dorim în așa manieră încît să putem pune stăpînire pe el. Există întotdeauna în acest act ceva imperios și infantil, un refuz de a ține cont de distanță și dificultate."* [1]

Așa după cum remarcă Sartre în observațiile sale despre actul imaginar, „irealizarea realității" se produce uneori concomitent cu „irealizarea personajului".

Ca și în proza lui Kafka sau în farsele tragice ale lui Eugen Ionescu, și în *Călătoriile lui Gulliver* saltul din realitatea cotidiană în lumea imaginarului se face printr-o lentă „irealizare a realității".

Narațiunea lui Swift începe în maniera obișnuită a romanelor cu aventuri marinărești. După un naufragiu, tînărul chirurg Lemuel Gulliver descoperă Lilliputul, țara piticilor de cincisprezece sau șaisprezece centimetri. Dar în țara aceasta, unde englezul părea un uriaș înțelept și localnicii erau ridicați în palmă pentru a discuta cu ei, pasiunile lor se arătau tot atît de devorante ca și pe alte meridiane ale globului. Semnificațiile satirice ale alegoriei sînt scoase astfel în relief pe calea obișnuită a analogiilor posibile. Referințele la Anglia sînt descifrate cu ușurință. Antagonismele dintre cele două partide, dictate

[1] J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Idées, 1966, p. 239.

de criteriul tocurilor mai înalte sau mai mici de la pantofi sau de opțiunea pentru un capăt sau altul în care trebuie ciocnite ouăle, rapacitatea regelui, venalitatea miniștrilor preocupați de intrigi reprezintă detalii care constituie cronica de moravuri a unei lumi fabuloase cu dedesubturi istorice ușor voalate.

Umorul și ironia constituie calea prin care Swift se distanțează de această lume, în care descifrăm imaginea caricată a Angliei din acea vreme.

Din regatul lilliputanilor, Guliver ancorează, după un alt naufragiu, în Brobdingnag, țara ființelor de cincisprezece metri, unde uriașul din lumea piticilor pare el însuși un pigmeu.

Prezentă în scrierile filozofice și științifice ale epocii, viziunea relativizantă a realității este asociată de scriitor cu motivul literar foarte cunoscut al *lumii răsturnate*. Odată cu acesta detaliile grotești care pun condiția umană sub semnul întrebării încep să fie din ce în ce mai frecvente.

Referindu-se la modalitățile de realizare a grotescului în creația literară, cunoscutul cercetător german Wolfgang Kayser scoate în evidență cîteva dintre acestea : distrugerea proporțiilor firești ale universului, amestecul dintre regnuri și imaginea oamenilor ca simple mecanisme aliniate în existență [1].

Lumea uriașilor imaginată de Swift ilustrează și ea cîteva dintre aceste trăsături caracteristice. Estomparea detaliilor istorice referitoare la Anglia accentuează preocuparea pentru condiția umană în general. Raportul dintre Gulliver și uriași este conceput din perspectiva acestei lumi răsturnate, în care proporțiile firești sînt anulate. Astfel, un copil de un an din țara uriașilor îl tratează pe Gulliver ca pe o jucărie, înghițindu-i cu ușu-

[1] W. Kayser, *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Gerhard Stalling Verlag, 1957, p. 193—203.

rință capul. O maimuță îl ține în palmă și-l hrănește cu fărîmituri din măsele, iar unul dintre stăpînii săi îl plimbă prin tîrguri, arătîndu-l curioșilor ca pe o făptură meschină. Distrugerea proporțiilor firești în acest univers grotesc face ca viziunea relativizantă a speciei umane să apară foarte limpede : *„Printr-un capriciu al sorții s-ar putea foarte bine ca lilliputanii să dea peste oameni tot atît de mici în raport cu ei pe cît erau ei față de mine. Și cine știe dacă în vreun colț îndepărtat de lume, pe care nici noi încă nu l-am descoperit, n-or fi trăind, poate, făpturi și mai uriașe decît acest neam de uriași.“* [1]

Cele două stații de tranzit din voiajul lui Gulliver constituie două viziuni existențiale în care perspectiva antropocentrică este mereu prezentă, în pofida dimensiunilor diferite ale ființei umane. Dar imaginea omului ca măsură a universului este pusă sub semnul unei interogații și mai dramatice în a treia stație existențială, Laputa, patria savanților nebuni. De la detaliul grotesc și criteriul relativizant se face saltul spre universul absurd.

Diminuarea sau amplificarea trăsăturilor și a faptelor, procedee utilizate de scriitor în relatarea voiajului lui Gulliver în țara piticilor și a uriașilor, lasă în Laputa locul unui simplu act de dilatare excesivă care convertește totul într-o caricatură ce vizează știința și viața politică a epocii.

Scriitorul plin de mînie realizează pagini unice de umor grotesc pe care le vom reîntîlni după secole de cultură, pe alte coordonate, în opera lui J. Joyce, ca și în *Tablete din Țara de Kuty* a lui T. Arghezi. Furnicarul uman, minuscul sau copleșitor prin dimensiuni, este înlocuit de scriitor prin profiluri caricaturale. Pe ecranul unui univers absurd se conturează imaginea unor savanți dementi care

[1] J. Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, EPL, 1967, p. 92.

încearcă să scoată raze de soare din castraveți, hrană din excremente și praf de pușcă din gheață.

Lumea ca nonsens apare astfel prin această proiectare a învățaților nebuni în sfera unei utopii negative. Dar ea este tot atît de puternic reliefată și cînd raportul dintre planul real și planul fictiv nu este atît de sensibil distanțat. Regele despot din Laputa și școala plăsmuitorilor politici constituie alte detalii ale acestei stații existențiale, ale căror aderențe la realitatea istorică rămîn evidente.

Atitudinea scriitorului față de epocă, țară și condiția umană este comunicată prin maliție, ironie, umor negru și sarcasm violent. Claviatura aceasta bogată de mijloace de expresie ce comunică o anumită atitudine existențială este realizată în permanență printr-un anumit suspens. Dacă în țara piticilor și a uriașilor se poate vorbi doar de un suspens al realității imediate, iar în Laputa de suspensul rațiunii, în Houyhnhmns, țara cailor înțelepți și buni, se adaugă suspensul total al afecțiunii. Imaginea violentă a lumii răsturnate nu mai subliniază doar precaritatea condiției umane, ea pune în evidență însuși procesul de aneantizare a omului.

Ultima stație a traiectului existențial realizat de Gulliver este *Călătoria în țara cailor*. În această epocă a utopiilor literare, cînd Voltaire schițează imaginea idilică din Eldorado, Montesquieu concepe „insula troglodiților" iar mai tîrziu, Goethe „provincia pedagogică", Swift construiește și el o lume utopică, aparent luminoasă. Dar în acest univers cu proporțiile răsturnate, păstrătorii marilor valori morale, care nu au în vocabularul lor cuvîntul minciună, și au ridicat la rangul unui superlativ de existență dragostea, prietenia și bunăvoința, nu mai sînt oamenii, ci caii. Pe această cale Swift, mizantropul, îl expropriază pe om de orice atribute majore. Meschini, răi, pătimași, oamenii-iahoi sînt niște făpturi degradate și neameliorabile. Cele mai violente mijloace ale caricaturii sînt puse

de scriitor la contribuție pentru realizarea portretului iahoilor *„Nu pot zugrăvi scîrba și uimirea ce m-au cuprins cînd am băgat de seamă că acest animal hidos avea o înfățișare întru totul asemenea oamenilor. Este adevărat că obrazul îi era teșit și lătăreț, nasul turtit, buzele groase și gura mare, dar trăsăturile acestea se întîlnesc în mod obișnuit la toate popoarele înapoiate, căci sălbaticii își lasă copiii să se tîrîie cu fața prin țărînă sau să își turtească nasul de umărul mamei, cînd aceasta îl duce în cîrcă. Picioarele din față ale iahoiului nu se deosebeau de mîinile mele decît prin lungimea ghearelor, asprimea și culoarea cafenie a palmelor, precum și părul de pe dosul palmelor."* [1]

Deplasarea finalității pozitive de la om spre alte făpturi din acest univers imaginar cu proporții răsturnate pune în lumină atît intențiile satirice ale scriitorului, cît și pesimismul unui creator care nu se mai poate concilia cu lumea. De aceea, în țara în care caii reprezintă întruchiparea marilor virtuți, iar iahoii sînt neameliorabili, aceștia sînt sortiți de scriitor castrării spre a se împiedica proliferarea răului.

Nimeni pînă la Swift nu a rostit o judecată atît de gravă asupra condiției umane. Confruntînd ființa umană cu o perspectivă fără speranță prozatorul englez aduce în istoria utopiilor literare o viziune unică.

Opera lui Swift a impus o nouă concepție despre lume și un nou stil literar nu numai în cultura engleză, ci și în alte țări europene. În pofida caracterului lor straniu și a unicității lor, *Călătoriile lui Gulliver* nu rămîn fără ecou în cultură. Mandeville va fi și el tentat de același univers imaginar, Holberg publică în 1741 *Călătoria subterană a lui Niels Klim*, iar Voltaire se va sluji de același pretext al voiajului pentru a reconstitui un alt univers imaginar absurd în diverse opere ale sale.

---

[1] *Op. cit.*, p. 272.

Voltaire și ficțiunea voiajului într-un univers absurd. În ansamblul prozei care folosește motivul voiajului ca pretext literar, opera lui Voltaire deține un loc deosebit. Format în admirația clasicilor din secolul al XVII-lea, supraevaluat de către contemporanii săi ca poet [1], autorul lui *Candid* a fost receptat de posteritate ca un remarcabil prozator.

Impregnate de un spirit filozofic foarte personal și uneori contradictoriu, scrierile sale în proză sînt în primul rînd modalități literare de propagare a unor idei. De aceea, în mod firesc motivul voiajului într-un spațiu real sau imaginar va fi folosit în acest scop. Voltaire este tipul scriitorului care construiește realități literare în scopul unei anumite demonstrații. Așa se explică de ce voiajul experimental al personajelor sale traversează anumite zone destinate să ilustreze și ele un anumit patrimoniu de idei. Cu toate acestea, povestirile filozofice ale lui Voltaire nu au caracterul unor romane-eseu, așa cum se întîmplă adeseori în proza contemporană. Structura lor este prin excelență narativă. Anumite personaje exemplificatoare sînt puse în situații specifice, urmînd ca din această confruntare dintre individ și eveniment să rezulte ideea pe care scriitorul dorește să o pună în lumină. Preocupat de căile de abordare a existenței de către ființa umană, Voltaire explorează raportul dintre individ și societate din cele mai variate puncte de vedere. Relația aceasta este de obicei convertită de autor într-o anumită confruntare dintre individ și evenimentul-destin, capabil să sugereze un anumit traiect existențial.

De aceea povestirile filozofice ale scriitorului francez nu conțin descrieri de natură sau sondaje psihologice notabile. Puținele episoade erotico-sentimentale au și ele aproape întotdeauna o finalitate exterioară lor. Referindu-se la specificul universului epic creat de Voltaire, Erich Auerbach afirmă că *„așa-zisa realitate empirică pe care o construiește Voltaire nu corespunde de loc experienței, ea a fost confecționată în mod artificial în scop polemic...“* [1]

[1] G. Brandes, *Voltaire und sein Jahrhundert*, Erich Reiss Verlag, Berlin, f.d., p. 19.

Auerbach consideră astfel că *„simplificarea antitetică“* și *„anecdotizarea problemei“* [2] constituie procedee specifice prin care Voltaire construiește conflictul, personajele și narațiunea din operele sale.

În această manieră este realizată cea mai veche povestire filozofică a lui Voltaire, *Micromegas*. Publicată în 1752, opera aceasta de mai mici dimensiuni a fost scrisă la Cirey în 1730, titlul său inițial fiind *Voiajul baronului de Gangan*. În această perioadă scriitorul francez citea scrierile filozofice ale lui Wolff și operele științifice ale lui Newton. Între 1736—1737 a avut loc o expediție în Laponia la care a participat Maupertuis. Aluziile scriitorului la acest fapt sînt evidente.

Micromegas este de fapt o operă cu caracter parabolic. Scriitorul care afirmase că iubește fabulele filozofice, se amuză cu acelea ale copiilor și urăște pe acelea ale impostorilor, realizează o adevărată operă cu cheie. Aluziile la Fontenelle, Derham și Maupertuis sînt doar ușor voalate. Dar povestirea lui Voltaire nu-și epuizează finalitatea doar în intenția de a amuza pe unii din invitații doamnei Châtelet sau de a ironiza pe contemporani. Deprinsă într-un anume fel din genul de voiaj imaginar, realizat de Swift, opera lui Voltaire are o semnificație de altă natură.

Ambiguă uneori, parabola lui Voltaire pare a sluji la dărîmarea unei viziuni antropocentriste exagerate. Cei doi savanți de dimensiuni uriașe, Micromegas, locuitorul din Sirius și confratele său din Saturn, atunci cînd descind pe *„grămăjoara noastră de noroi“* se comportă față de această

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, ELU, București, 1967, p. 449.
[2] *Op. cit.*, p. 448.

lume pitică asemeni unui *„muzicant italian cînd vine în Franța <și> rîde de muzica lui Lulli."* [1]

Dar aceasta nu este totul. Relativizarea timpului și a spațiului se definește prin însuși dialogul dintre cei doi savanți uriași, diferențiați totuși ca dimensiuni.

În fața acestor coloși care realizează și ei un voiaj gnoseologic, oamenii de pe planeta noastră sînt niște pitici meschini. Corabia savanților care venea din nord le intra cu multă ușurință în buzunare, așa cum putea fi nimicită pe apele întinse printr-un hohot de rîs.

Povestirea lui Voltaire nu se limitează însă doar la această subminare a viziunii antropocentrice prin relativizarea timpului și a spațiului. Într-o eră de dezvoltare a scientismului, parabola face elogiul științelor pozitive ale căror rezultate întrunesc consensul cercetătorilor, în vreme ce speculațiile metafizice nu fac decît să multiplice întrebările fără răspuns. Parabola lui Voltaire nu expropriază omul ca ființă gînditoare de atributele lui majore, așa cum a făcut Swift, ci îl îndrumează spre cunoașterea concretă care impune și revizuirea poziției sale în univers.

Dar opera care avea să demonstreze bogatele resurse de prozator ale lui Voltaire este *Zadig sau destinul*, poveste orientală, intitulată la început *Memnon*, publicată pentru prima dată în 1747 la Amsterdam.

Caracterul autobiografic mascat al acestei opere nu se poate reduce doar la asemănarea între unele evenimente trăite de scriitor și eroul său Zadig. Autobiografia se insinuează mult mai profund în autoironizarea optimismului facil la care aderase în tinerețe, cînd, la fel ca și alții, Voltaire credea și el în răsplata virtuții și în triumful binelui. Dar anumite evenimente nefaste pentru scriitor au demonstrat că lumea noastră nu' este cea mai bună

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, EPLA, 1959, p. 271.

dintre toate lumile posibile iar iluzionismul etic, profesat de Leibniz și Wolff, aparține filozofiei unor visători. [1].

Raportul dintre individ și existență este privit în Zadig din această perspectivă, iar sistematizarea realității într-o suită de evenimente aberante se produce în acest scop.

Dar în pofida acestor intenții și a bogatelor implicații autobiografice, Zadig nu este o narațiune de confesiune, scrisă la persoana întîi. Scriitorul omniscient notează evenimentele, aducîndu-și mereu eroul în fața unei alte situații-limită. Pe această cale, Zadig este în permanență confruntat cu evenimentul-destin, întotdeauna imprevizibil și mereu mai puternic decît el. Relația dintre acțiunile înțeleptului Zadig și consecințele lor este întotdeauna aberantă, prin acest procedeu Voltaire lăsînd să se insinueze în conștiința cititorilor caracterul absurd al alcătuirii lumii în care este dat omului să trăiască. Itinerariul existenței lui Zadig se compune astfel dintr-un voiaj experimental printr-un univers absurd.

Voltaire întreține sentimentul absurdului, pe de o parte, prin opoziția dintre individ și climatul social ambiant, pe de altă parte, prin distrugerea raportului cauzal firesc între fapte și consecințele lor, ca și între valoarea autentică și miturile cotidiene false. Voltaire creează astfel un roman al individului în care lumea ca spectacol reprezintă decorul de fundal. Zadig, înțeleptul bogat și fericit, este desprins de scriitor din climatul calm de existență la care se credea îndreptățit, și introdus într-un vast coridor experimental de suferințe.

Voltaire urmărește raportul absurd dintre Zadig și lume pe plan erotic și social, zona de convergență a acestor două planuri cu care este confruntat înțeleptul din Babilon reprezentînd însuși destinul. În acest sens trebuie să precizăm că eroul lui Voltaire nu are niciodată posibilitatea opțiunii pentru o anumită alternativă, atunci cînd se gă-

[1] J. van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, p. 160—165.

şeşte în faţa unei situaţii decisive, fiindcă nu el alege peripeţiile pe care le suportă, ci acestea îl aleg pe el. Schimbarea mediului de viaţă este în cele mai multe cazuri determinată de evenimentele exterioare lui Zadig.

Voltaire îl introduce pe eroul său în plasa unor întîmplări în care domneşte o adevărată logică a nonsensului. Cînd capricioasa Misuf este bătută cumplit de amantul ei şi ea imploră ajutorul lui Zadig, acesta îl ucide pe colericul egiptean riscînd robia dar şi blestemele femeii rămasă singură.

Logica nonsensului îşi găseşte astfel o largă sferă de aplicare în acest univers absurd. Ruperea lanţului cauzal firesc dintre fapte şi consecinţe şi în viaţa domestică, face din Zadig multă vreme, un adevărat exilat în existenţă. El se va întreba, ca şi altă dată Voltaire, care este rostul binelui într-un univers răsturnat : *„O virtute, la ce mi-ai slujit ? Două femei m-au înşelat în chip nemernic. O a treia, care nu e vinovată şi care este mai frumoasă ca celelalte, are să moară. Tot binele pe care l-am făcut a fost pentru mine întotdeauna un izvor de necazuri, şi m-am ridicat pe culmile măririi numai ca să cad pe urmă în cel mai groaznic abis al nenorocirii."* [1]

După ce face filozofia eşecului individual Zadig, exilatul în existenţă, se întreabă : *„Dar unde să mă duc ? în Egipt voi fi rob ; în Arabia ars ; în Babilon spînzurat."* [2]

Caracterul aberant al intenţiilor generoase din viaţa sentimentală nu se modifică nici în raportul mai general dintre Zadig şi mediul social ambiant.

Detaliile alese de Voltaire pentru a marca un anumit traiect existenţial printr-un univers absurd sînt de natură variată, ele constituind, şi prin caracterul lor eterogen, referinţe la aspectele multiple ale epocii.

Satira voltairiană capătă astfel aspectul unui act de persiflare realizat cu mare fineţe. Evenimentul tragic desfăşurat

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, ESPLA, 1958, p. 212.
[2] *Op. cit.*, p. 234.

într-un univers absurd îşi pierde dimensiunile originare. El poate deveni comic, grotesc, sau pur şi simplu există ca o peripeţie care-şi pierde culoarea specifică într-o asemenea lume răsturnată. De aceea, confruntarea permanentă a lui Zadig cu moartea nu este de fapt o sursă de tragism, ci doar o demonstraţie despre o lume haotică fără coloană axială. Demonstraţia aceasta este realizată de Voltaire printr-o excesivă aglomerare de evenimente. Fiecare detaliu este destinat de scriitor să pună în lumină faptul că în opoziţia dintre individ şi sistem şansele de izbîndă ale individului sînt foarte reduse. La curtea regelui din Babilon, Zadig este aspru pedepsit pentru că a negat existenţa grifonului, deci a unui animal legendar, interzis de Zoroastru să fie mîncat. Salvat, eroul ajunge din nou în faţa unui eveniment catastrofic din cauza unui curtean invidios, care prezentînd doar o frîntură dintr-o poezie de elogiere a monarhului, îl denunţă pe înţeleptul nevinovat pentru versuri antimonarhice. Evadarea din această plasă absurdă este de scurtă durată. La Bassora, Zadig este ameninţat să fie condamnat la moarte fiindcă încercase să le convingă pe femeile fanatice să nu se mai arunce pe rug în urma morţii soţilor. La graniţa dintre Siria şi Arabia este jefuit de un tîlhar, iar în insula Serendib pare a fi unicul om cinstit.

Dar din confruntarea cu lumea în care domină logica nonsensului Zadig nu iese înfrînt. Rătăcitor printr-un fel de univers labirintic, eroul lui Voltaire nu-şi abandonează superlativul existenţei, găsind mereu calea de ieşire din impas. Privit dintr-o anumită perspectivă, voiajul său experimental are un caracter circular. Nevoit să plece de la curte, adus în nenumărate rînduri în faţa morţii, el se salvează prin înţelepciune şi abilitate, ajungînd în cele din urmă, alături de frumoasa Astarté, stăpîn al unei lumi în care pune să facă ordine pe un tîlhar celebru, cunoscut în peregrinările lui.

Expediţia lui Zadig după fericire se realizează. Opera aceasta a lui Voltaire se încheie în maniera unei utopii

optimiste. Într-o lume minată de vicii, în care universul este conceput de scriitor ca o junglă, un om generos și înțelept încearcă să guverneze prin mijloacele rațiunii.

Antiiluzionismul prozei voltairiene capătă însă cea mai elocventă întruchipare în *Candid* (1759).

Obiectivul fundamental al operei și maniera de construcție rămîn, în mare măsură, aceleași, ca și în *Zadig*.

Breșa iluzionismului profesat de Leibniz și Wolff este realizată însă de scriitor cu mijloace și mai virulente decît în *Zadig*. Pentru a demonstra că lumea noastră nu este cea mai bună dintre toate lumile posibile și că întregul cadru ce ni-l oferă nu este în așa fel orînduit încît să poată duce la fericire, Voltaire construiește un univers epic artificial, simplificarea rațională a faptelor permițîndu-i să pună în lumină absența unei ordini interioare. Lumea din *Candid* este concepută ca un haos în care hazardul poate deturna oricînd o existență calmă de la traiectoria ei obișnuită.

Teza scriitorului capătă o demonstrație narativă. Fundalul istoric este, de fapt, lipsit de semnificație. Voltaire sistematizează lumea, evenimentele și personajele în funcție de ideea pe care își propune să o propage. Așa se explică de ce, la fel ca în teatrul absurd, personajele nu au psihologie, ele sînt entități imuabile care suportă o existență opusă științei lor inițiale despre misterele vieții. Pangloss, filozoful optimist, va fi pus de scriitor să traverseze cele mai cumplite peripeții. Candid, ucenicul său, cunoaște și el viața, treptat, ca un spectacol aberant, iar Cunigunda, fiica baronului Thunder-tentronckh, este un fel de material experimental și superlativ fals de existență. Ea este doar aceea care întreține anumite iluzii ale lui Candid pînă cînd timpul cu cruzimea lui neiertătoare le va destrăma fără milă.

Narațiunea menită să evolueze în acest univers bîntuit doar de evenimente catastrofice nu are nici în acest caz un caracter tragic. Viziunea antitragică asupra întîmplărilor catastrofice este realizată de Voltaire în maniera lui Swift,

prin suspensul afecțiunii. La aceasta se adaugă tehnica rememorativă-rezumativă a unor evenimente tragice consumate, care realizează un anumit efect de distanțare.

Pe de altă parte, într-un asemenea univers catastrofic nu există evenimente de contrast, cititorul ajungînd, datorită simetriei peripețiilor, ingenios calculate de autor, să le perceapă la modul comic.

După ce este alungat de la curtea baronului Thunder-tentronckh, pentru că îndrăznise să-i ceară fiica în căsătorie, Candid intră pe banda rulantă a unor peripeții aberante din plasa cărora nu se mai poate sustrage niciodată. Înșelat de niște escroci, vîndut ca soldat în armata bulgară, bătut, Candid, intelectualul naiv și optimist, își reîntîlnește dascălul lăsat la curtea baronului, în Olanda. Înfățișarea acestuia constituie unul din primele acte de contestare a optimismului său iremediabil. Plin de bube, cu nasul roș și gura strîmbă, cu ochii stinși de sifilis, Pangloss suportă consecințele lecțiilor erotice pe care le dăduse unei slujnice de la curte. Dar Pangloss rememorează totul cu o anumită dezafectare, relatarea unui întreg lanț de nenorociri în care a fost și el integrat, căpătînd astfel o turnură comică : „*O, scumpul meu Candid ! O știi pe Paquette, servitoarea aceea drăguță a slăvitei noastre baroane ; m-am înfruptat în brațele ei din plăcerile raiului care au stîrnit însă această boală a iadului care, după cum vezi, mă roade ; Paquette o avea și poate a și murit de boala asta. O căpătase în dar de la un călugăr cordilier foarte învățat care ajunsese să-i afle originea ; el o luase de la o contesă bătrînă, care o căpătase de la un căpitan de cavalerie, care o prinsese de la o marchiză, care o primise de la un paj, care o căpătase de la un iezuit, care, pe cînd era novice, o luase de-a dreptul de la unul din tovarășii lui Cristofor Columb.*“ [1]

Reacția absurdă în lanț pe care o creează Voltaire nu este gratuită. Boala aceasta, pe care optimistul Pangloss

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, vol. II, ESPLA, 1958, p. 308.

o consideră un stimulent al civilizației, este în așa manieră înfățișată încît detaliile eterogene pe care le însumează lanțul absurd sugerează circulația permanentă a răului și proliferarea lui într-o lume pe care Leibniz o considera cea mai bună dintre toate lumile posibile.

Confruntarea lui Candid cu răul continuă. Dezvăluirea spectrului unei societăți viciate, în care, cum spunea anabaptistul olandez, oamenii „s-au făcut lupi", este realizată tot de către Pangloss. Întrebat ce s-a întîmplat cu Cunigunda și cei de la castel, filozoful optimist relatează evenimente catastrofice, devenite antitragice prin suspensul de afecțiune : *„Au spintecat-o niște soldați bulgari după ce au siluit-o cît au putut ; domnul baron a vrut s-o apere și atunci i-au crăpat capul ; pe doamna baroană au tăiat-o în bucăți : elevul meu, săracul, a pățit ce-a pățit și soră-sa ; iar din castel n-a mai rămas piatră peste piatră, nici un șopron, nici o oaie, nici o rață, nici un copac"*. [1]

Întreaga narațiune din *Candid* este astfel construită încît rostogolirea de evenimente absurde își păstrează în permanență acest caracter trepidant. Personajele fiind doar elemente de suport ale unei concepții filozofice, se supun unor peripeții absurde, ca și unor catastrofe ale naturii. Totuși convingerea noastră este că Voltaire nu disprețuiește *„factorii istorici și spirituali"* [2], așa cum remarcă E. Auerbach, referințele de această natură fiind mereu evidente în operă. Scriitorul francez demonstrează însă neputința ființei umane, indiferent de structura sa spirituală, de a se sustrage unui traiect existențial aberant pe care a fost angajat împotriva voinței sale.

Personajele lui Voltaire sînt, cum va spune Heidegger, mult mai tîrziu, niște ființe aruncate în existență, predate acesteia. În acest context, Candid și Pangloss, care reprezintă alianța ideologică optimistă în fața existenței, își vor

[1] *Op. cit.*, p. 307.
[2] Auerbach, *Mimesis*, p. 451.

continua cursa cu obstacole pînă la eșecul final. Prima stație catastrofală cu care sînt confruntați cei doi optimiști, ca și lucidul și generosul anabaptist Jacob, este Portugalia. Dar înainte de a ajunge aici are loc un naufragiu, anabaptistul se îneacă și cei doi, abia salvați de la moarte, cad pe mîinile Inchiziției. Pangloss este condamnat la moarte prin spînzurătoare, iar Candid bătut cumplit cu vergi. În această lume în care totul este posibil, o motivație logică nu există.

De aceea, un alt reviriment care să schimbe din nou cursul lucrurilor este oricînd cu putință.

Astfel, la Lisabona, Candid este găsit de oamenii Cunigundei care-l duc în casa acesteia. Întîlnirea este emoționantă și Cunigunda îi povestește iubitului ei, din altă perspectivă, aceleași întîmplări relatate și de Pangloss. Episodul este vag licențios, fiind construit cu mijloace întîlnite și în *Decameronul*. Dar și în acest caz rememorarea evenimentelor, cu o vădită deplasare a accentului pe detaliile erotice, anulează caracterul tragic : *„Eram în pat și dormeam dusă cînd a binevoit cerul să trimită pe bulgari în castelul nostru cel frumos din Tunder-tentronckh ; au omorît pe tata și pe frate-meu, și pe mama au tăiat-o în bucăți. Un bulgar voinic, înalt cît o prăjină, văzînd că leșinasem la ceea ce se întîmplase sub ochii mei, începu să mă siluiască ; asta m-a făcut să-mi viu în fire, am țipat, m-am zbătut, l-am mușcat, l-am zgîriat, și voiam să-i scot ochii zdrahonului aceluia de bulgar ; de unde să-mi închipui eu că tot ce se întîmpla acum în castelul tatii era ceva obișnuit în asemenea împrejurări ? Mojicul m-a lovit cu cuțitul în partea stîngă, am și acum semnul.*

— Vai ! aș vrea să-l văd și eu, spuse naivul Candid.

— Ai să-l vezi, spuse Cunigunda ; să-ți spun mai întîi ce-a mai fost." [1]

[1] *Op. cit.*, pp. 316—317.

Momentul acesta este în aşa manieră construit încît rostul lui este de a pigmenta naraţiunea cu detalii care să sugereze echivocul. Dar pe alt plan, în această lume a aparentelor certitudini, anumite evenimente. percepute din anumite unghiuri de cunoaştere, se pot relativiza pînă la dizolvarea lor totală. Pangloss, de pildă, era convins că Cunigunda era moartă, dar ea trăia la Lisabona, fiind întreţinută de un bogat bancher evreu care deţinea şi rolul marelui inchizitor. Surprins de acesta, Candid îl ucide, devenind un gen de asasin involuntar.

De acum înainte naivul erou al lui Voltaire este tipul omului cu conştiinţa încărcată. Evadarea spre alte lumi se impune pentru a se sustrage neiertătoarei justiţii. Noua staţie de tranzit a acestui lung voiaj experimental este Buenos Aires, unde Candid se înrolează căpitan în armata iezuiţilor. Dar, urmărit de portughezi pentru crimă, este nevoit să plece în Paraguay, unde îl descoperă pe fratele Cunigundei deţinînd o dublă funcţie, de preot iezuit şi colonel.

O nouă relativizare de evenimente iese astfel la iveală printr-un alt ins care nu este mort, dar pe care moartea îl pîndeşte, fiindcă atunci cînd Candid îi cere mîna sorei lui, acesta se înfurie şi naivul optimist Candid ucide pentru a doua oară în mod involuntar.

Mereu culpabil pentru întîmplări pe care nu le-a dorit, eroul lui Voltaire fuge în ţara sălbaticilor oreioni, mîncători de oameni. Dar, cînd află că iezuiţii l-au persecutat pe Candid, oreionii îl iartă.

Ca şi în alte povestiri ale sale, Voltaire introduce şi aici detalii care subliniază spiritul său anticlerical.

După această continuă confruntare cu hazardul generator de nenorociri, Candid este transportat de Voltaire într-o nouă staţie existenţială care are într-adevăr atributele celei mai bune lumi dintre toate lumile posibile. Deci după ce Swift crease acea viziune sumbră asupra existenţei, în *Călătoriile lui Gulliver*, Voltaire construieşte în fascinantul episod despre Eldorado una dintre cele mai frumoase utopii pozitive care s-au scris în secolul al XVIII-lea.

Utopia lui Voltaire întruneşte cîteva din idealurile proclamate de gînditorii epocii. Raporturile interindividuale, cît şi acelea dintre individ şi stat nu sînt supuse niciunei norme de constrîngere.

Într-o ţară în care nu există monede, teologi şi judecători, în care aurul este la îndemîna oricui, fără a fi folositor, fiindcă oamenii nu au gustul acumulării de avere şi nu sînt invidioşi, lumea trăieşte în tihnă şi fericire.

Dar în această lume Candid vine cu idei preconcepute şi cu o memorie afectivă pe care este imprimată Cunigunda. De aceea el nu poate cunoaşte calmul existenţei din Eldorado.

Iubirea unei femei care trebuie răscumpărată şi banii necesari în acest sens îl determină pe Candid să strîngă aur acolo unde nimeni nu face aceasta şi să-şi trimită sluga s-o aducă pe Cunigunda la Veneţia.

Astfel se încheie expediţia în Eldorado şi începe iarăşi cursa cu obstacole prin vechiul univers aberant. În acest univers degradat episodul despre carnavalul de la Veneţia şi cei şapte regi detronaţi ni se pare încărcat de complexe simboluri. Aci se confruntă şi eşecurile unora dintre eroii voltairieni care se apropie de încremenirea finală. Dar în acest univers absurd, care prin natura lui reprezintă o lume a metamorfozei tuturor posibilităţilor, vechile certitudini ale eroului sînt iarăşi răsturnate.

Surpriza declanşează mereu mutaţii de situaţii, funcţia ei permanentă fiind concepută de Voltaire ca o modalitate de negare a unui univers stabil, simetric şi raţional.

Confruntarea lui Candid la Istanbul cu morţii care nu sînt morţi şi cu dispăruţii veşnic regăsiţi face parte din suita elementelor parodice, destinate să mineze ideea existenţei unei armonii prestabilite. Pe această cale Voltaire face ca cea mai mare parte a lumii de odinioară din castelul baronului Thunder-tentronckh să se întîlnească după

trecerea printr-un imens purgatoriu de suferințe. Pangloss cel condamnat de Inchiziție la spînzurătoare izbutise să se salveze, fratele Cunigundei, sclav pe o galeră, este răscumpărat, filozoful pesimist Martin este și el aici, slujitoarea Paquette își continuă profesia de vînzătoare de plăceri, fiind însă tot mai puțin solicitată, și Cunigunda este și ea eliberată din robie.

Finalul operei unește oamenii porniți pe traiecte existențiale diferite. Într-un asemenea univers absurd itinerariul existențial pare a fi construit la modul circular.

În această stație finală a existenței, cînd toți acești „infra-eroi" răspîndiți pe diferite meridiane ale globului se unesc, o anumită amărăciune paralizantă pare să-i invadeze. Eroziunea timpului și permanenta confruntare cu evenimentele catastrofice creează un fel de blazare în fața proliferării continue a suferinței. Cunigunda este urîtă, rea și bătrînă, slujitoarea ei, invalidă ; fratele ei la fel de orgolios ca și altădată, Paquette, în mizerie, iar Candid ezită încă între optimism și pesimism, deși spectacolul absurd al răului i-a minat toate speranțele. Opinia sentențioasă a lui Martin despre omul destinat „convulsiilor neliniștii" și „letargiei plictiselii" pare să triumfe. Însuși Pangloss realizează un raționament final care în intenția lui Voltaire pare a fi menit să demonstreze că istoria este o suită de accese tragice absurde : *„Eglon, regele moabiților, a fost asasinat de Iehud ; Absalom a fost spînzurat de chică și străpuns de trei săgeți ; regele Nadab, fiul lui Ieroboam, a fost ucis de Boeșa ; regele Ela de Zimri, Ahazia de Jehu, Atalia de Iehoida ; regii Ioachim, Iehoiachim, Sedechia au fost robi"*. [1]

Dacă logica istoriei este aberantă, demonstrează indirect Voltaire, atunci ce-i mai rămîne individului de ales ? Singura opțiune posibilă, demonstrează scriitorul, este pentru muncă. Aceasta trebuie acceptată ca o resemnare sisifică,

[1] *Op. cit.*, p. 399.

ca o unică soluție de ieșire din absurd fără eforturi raționale. Să muncim fără să gîndim, îi sfătuiește Martin pe toți cei copleșiți de dificultatea suportării unei existențe angoasante.

Cartea se încheie în aparență cu o lecție de activism. Dar ea nu este rezultatul unei viziuni optimiste despre lume, ci un gen de parodie a cărților cu happy-end. Într-un univers absurd munca este ca un fel de drog deconectant care face viața suportabilă. De aceea opera se încheie cu această replică antiiluzionistă, repetată de Candid, ca o mărturisire de credință.

Proza lui Voltaire exprimă pe un alt plan și într-o altă manieră decît cea întîlnită la Swift, raportul absurd între individ și existență. Într-un univers enigmatic, a cărui lege fundamentală este hazardul, ființa umană se angajează mereu pe o pistă greșită. Damnat să trăiască sub imperiul hazardului, omul voltairian devine simbolul unei lumi care și-a pierdut coloana axială. Într-o epocă a raționalismului exacerbat, parabolele voltairiene sînt o expresie a crizei inteligenței raționale care nu se poate concilia cu mediul ambiant. Faptul acesta a generat, în plin secol al luminilor, un val de scepticism antiiluzionist, care se va converti mult mai tîrziu într-o filozofie a absurdului, specifică pentru deceniile de mijloc ale secolului al XX-lea.

Este astfel încă o dată straniu faptul că într-o epocă de perimare a literaturii voltairiene spiritul său se întîlnește cu anumite coordonate ale gîndirii contemporane.

VOIAJUL REAL ÎNTR-UN SPAȚIU REAL SAU DEZVOLTAREA LITERATURII DE CĂLĂTORII

Interferența dintre scientism, revoltă și spiritul sentimental. Între opozițiile de ordin psihologic stabilite de cercetătorii literari între clasicism și epoca luminilor era și aceea dintre *stabilitate* și *mobilitate*. Paul Hazard ne-a atras de multă vreme atenția asupra faptului că scriitorii clasici erau niște spirite sedentare. Bossuet, relatează el, nu s-a dus niciodată la Roma. Racine și Boileau nu fuseseră de asemenea tulburați din liniștea lor decît de războaiele suveranilor. Spre deosebire de aceștia, scriitorii și filozofii din epoca luminilor sînt niște spirite dinamice, animate de ideea că posibilitatea cunoașterii climatului de viață și cultură din cît mai multe țări le va crea posibilitatea unor judecăți cît mai riguroase despre moravurile popoarelor, legislație, artă, sistemele de guvernare etc. Dacă Montesquieu, Voltaire, Swift, Holberg etc. își comunică impresiile despre lumea pe care au cunoscut-o, făcînd apel la ficțiunea străinului sau la voiajul imaginar într-un spațiu imaginar, numeroși scriitori din această vreme le transcriu în mod direct, punînd astfel bazele unei remarcabile literaturi de călătorii.

Referindu-se la *geografia afectivă* a voiajului, Pierre Chaunu remarcă faptul că acesta începe să-și multiplice zonele preferate încă din perioada 1686—1700. Țările din nord încep să exercite asupra scriitorilor și gînditorilor un

interes tot mai accentuat. Italia nu mai reprezintă singura zonă de atracție. Țările și zonele preferate de scriitorii europeni se înmulțesc. *„Începînd din 1680 va fi văzută Anglia, începînd din 1750 Germania de răsărit, începînd din 1770 partea europeană a Rusiei și mai ales Petersburgul.“* [1]

Scopul acestor călătorii este pedagogic și filozofic. Tinerii intelectuali sînt trimiși de părinții lor să cunoască Europa, iar acei ajunși la maturitate o fac dintr-o vocație proprie de cercetare a unei lumi necunoscute. Englezii vin cu precădere în Franța și Italia, filozofii iluminiști străbat Europa de la vest spre centru, urcă adeseori spre nord, trecînd cu ușurință Canalul Mînecii, germanii sînt încă fascinați de Italia și unii, mai puțini, de Franța. Călătorii din sud-estul Europei sînt ispitiți de mirajul civilizației din centrul și vestul Europei, cu care compară în permanență starea de lucruri din țările lor. Rousseau peregrinează astfel prin Elveția, Alpi și Anglia, Diderot străbate un drum lung și obositor pentru a o întîlni pe împărăteasa Rusiei, Ecaterina a II-a, Voltaire vizitează Anglia, Germania, Elveția și Țările de Jos, Montesquieu străbate Germania, Austria, Anglia, Olanda, Italia etc. Goethe este atras de miracolul Italiei, Herder vine în Franța, iar Golescu și I. C. Drăgușanu trec prin cele mai multe țări europene. L. Sterne este atras de Franța. Literatura generată de aceste impresii de călătorie nu are un fundal filozofic unitar. *Călătoria în Italia*, relatată de Goethe, scoate în relief un spirit scientist echilibrat, pasionat de arta antică și renascentistă, însemnările din *Jurnalul călătoriei mele* de Herder subliniază spiritul meditativ al unui filozof rêveur, *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radișcev și *Însemnare a călătoriei mele* de D. Golescu sînt opere fundamentale pentru gîndirea din epoca luminilor, *Peregrinul transilvan* de I. C. Drăgușanu are un patrimoniu de idei eteroclit, iar *Voiajul sentimen-*

[1] P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe des lumières*, p. 46.

tal în Franța și Italia de L. Sterne prevestește prin toate datele sale sentimentalismul preromantic.

Pentru fiecare dintre acești autori, contactul cu un alt climat de civilizație sau cu alt gen de valori artistice a însemnat un moment decisiv din biografia sa spirituală. Radișcev a cunoscut viața chinuită a poporului rus, Golescu și Drăgușanu au fost șocați de mirajul unei civilizații mai evoluate, Sterne a fost solicitat de pitorescul comportamentului lumii meridionale, Herder trece printr-o lume care îl obliga să se descopere pe sine, iar Goethe și-a confruntat vechile convingeri despre frumusețea artei gotice cu imensul spectacol oferit de civilizația romană și arta italiană a marilor pictori și sculptori din Renaștere, care i-a provocat în cele din urmă un nou crez artistic.

Dealtfel, nu se poate trece cu vederea faptul că literatura de călătorii reprezenta una din modalitățile fundamentale de schimbare a raportului dintre scriitori și public. Jurnalul de călătorie se bazează pe un enunț literar direct care presupune etalarea liberă a reacțiilor conștiinței, provocate de spectacolul oferit de o lume necunoscută. Scriitorul nu mai apare ca un creator anonim, retras îndărătul personajelor sale. Asemenea reporterului modern, el consemnează impresii directe, relatează la persoana întîi evenimente față de care se comportă ca un personaj ce se confesează. Bineînțeles că nu se poate spune că literatura de călătorii ar reprezenta forma cea mai pură a prozei de confesiune. Aceasta capătă expresia sa cea mai adecvată în corespondență, jurnale intime, autobiografii literare etc. Jurnalele de călătorie sînt însă expresia unei voci identificate, autorul devenind personajul central al unor opere în care dialogul angajat cu cititorii este direct.

Goethe este tipul călătorului erudit, dornic să se instruiască mereu, dar să învețe și pe alții. Relatările sale de călătorie au structura unor enunțuri enciclopedice, care aduc pe prim plan cînd reacția unui mare poet în fața peisajului pitoresc, cînd inteligența asociativă a omului de știință, cînd judecățile clare ale unui subtil critic de artă, capabil să nu se uite niciodată pe sine în fața unei lumi ce nu-l cucerește pînă la abandonarea unor convingeri definitiv formate.

Goethe este un tip vizual și un spirit senzitiv. Spectacolul frumosului trece la el mereu prin anumite simțuri palpabile. Prozatorul german mărturisește acest lucru fără nici o reticență. *„Vechea mea deprindere de a vedea lumea cu ochii pictorului, ale cărui tablouri tocmai le-am întipărit în minte, mi-a pricinuit un gînd ciudat. E de la sine înțeles că ochiul se formează după obiectele pe care le vede în copilărie.“* [1]

Scriitorul german nu manifestă nici o simpatie pentru italieni, considerînd că nu au evoluat pe măsura artei lor. În schimb, peisajul italian, ornamentat cu vestigiile unei arte vechi și strălucite îl face să vibreze în fața acestei lumi, situată între realitate și vis. *„Dacă n-ai văzut, nu-ți poți face idee de frumusețea unei plimbări prin Roma sub clar de lună. Amănuntele, toate, sînt înghițite de marea masă de lumină și de umbră, și numai imaginile cele mai mari și mai cuprinzătoare se oferă privirii.“* [2]

Cînd Goethe relatează unele fenomene ieșite din comun, cum a fost erupția Vezuviului, descrierea îi aparține spiritului olimpian, care examinează un eveniment grav, privit dintr-un unghi de vedere științifico-estetic. *„Am mers pe marginea digului, destul de încet, în timp ce zgura se rostogolea uniform de-a lungul laturilor pînă la picioarele noastre. Am văzut de jos, prin crăpăturile canalului, puhoiul de foc, iar de sus i-am observat curgerea domoală.“* [3]

Judecățile lui Goethe despre marea artă a Renașterii se transformă în cele mai multe cazuri în exclamații admirative. Vederea Capelei Sixtine se convertește într-un acces

[1] Goethe, *Călătoria în Italia*, ELU, București, 1969, p. 86.
[2] *Op. cit.*, p. 141.
[3] *Op. cit.*, p. 219.

de lirism față de creatorul ei *„sînt atît de înnebunit de Michel Angelo, încît, după el, nici natura nu-mi mai place, fiindcă n-o mai pot vedea cu ochi atît de mari ca el.“* [1]

Goethe este un spirit temeinic. Văzute o singură dată, tablourile lui Rafael îi interzic orice judecată de valoare. El are sentimentul că a parcurs un manuscris homeric ce nu este în întregime lizibil.

Călătoria în Italia reprezintă un univers în care apar pe prim plan și autorul și viața pe care o reprezintă. Spre deosebire de Goethe. Herder transformă însemnările sale de drum într-o literatură de confesiune, specifică unui autor pasionat de introspecție. Pentru Herder faptele reale sînt doar un pretext. În fața lumii, el dialoghează mai ales cu conștiința sa. Viziunea retrospectivă asupra unui moment este gravă și generatoare de beatitudine. *„Am devenit gînditor pe navă — însă un gînditor care nu învățase bine să filozofeze, fără cărți și instrumente asupra naturii. Dacă aș fi știut asta, ce perspectivă, ce perspectivă pe oceanul nesfîrșit, șezînd sub un catarg, să scoți din tine fizica tuturor acestora, să filozofezi asupra cerului, soarelui, stelelor, lunii, văzduhului, vînturilor, mării, ploii, puhoiului, peștelui, fundului mării.“* [2]

Herder observă faptele concrete într-o stare de revoltă și cutremur. Principiile sale iluministe apar cu ușurință pe prim plan. *„Livonie, provincie a barbariei și a luxului, a neștiinței și a unui gust prezumțios, a libertății și a sclaviei...“* [3] Lumea este pentru Herder un izvor generator de șoc. *„Cea dintîi privire asupra orașului Nantes a fost amețeală...“* [4] Herder rămîne personajul central al relatărilor sale.

Scriitorul care aduce cel mai pronunțat filon iluminist de factură revoluționară în opera sa rămîne Radișcev. Format la universitatea din Leipzig în anii de triumf și largă răspîndire a gîndirii iluministe, prozatorul rus a citit cu mult interes operele lui Montesquieu, d'Holbach, Helvétius, Voltaire și Mably. Realitățile ruse de odinioară, pe de o parte, convingerile sale social-politice, întărite de gîndirea iluministă, pe de altă parte, au făcut din Radișcev un îndrăzneț apologet al luptei pentru progres și libertate, conceptul rousseauist de suveranitate a poporului transformîndu-se într-un adevărat elogiu al revoluției.

De aceea *Călătoria de la Petersburg la Moscova* (1790) apare ca o profundă și patetică mărturie a unei conștiințe torturate de nedreptăți și în același timp ca o pledoarie deschisă pentru revoluție. Considerată ca o nocivă „otravă franțuzească“, opera lui Radișcev a fost arsă din ordinul Ecaterinei a II-a, care, în același timp, avea o vastă corespondență cu filozofii iluminiști francezi.

Jurnalul de călătorie al lui Radișcev nu este nici o operă cu implicații autobiografice, nici un pretext de divertisment sau etalarea unui eu melancolic și însingurat. El are o funcționalitate socială precisă, iar unele versuri folosite ca motto în această cronică a unor realități tragice sînt de natură să pună în lumină o nouă viziune despre rolul omului de litere :

„Vrei să știi cine sînt, ce sînt, unde merg ?
Sînt ceea ce am fost și am să fiu toată viața
Nici animal, nici pom, nici rob, ci om !
Am deschis calea spre meleaguri unde nu era nici urmă
De oameni îndrăzneți în proză și versuri,
Pentru adevărul meu sînt temut de inimile slabe.“

Privind funcția artei dintr-o asemenea perspectivă, scriitorul devine un reporter revoltat de spectacolul oferit de o realitate tragică. Nedreptatea este în permanență interpretată din perspectiva unui gînditor iluminist, ecourile lui Rousseau și Mably fiind evidente : *„Legea este aceeași pentru toți. Dar dacă toți au pus hotar libertății lor și norme faptelor lor, au ieșit însă egali din pîntecele mamei*

[1] *Op. cit.*, p. 148.
[2] Herder, *Scrieri*, p. 43.
[3] *Op. cit.*, p. 48.
[4] *Op. cit.*, p. 49.

în nețărmurita libertate a naturii, deci egali trebuie să rămînă și în libertatea îngrădită a vieții sociale.“ [1]

Din această perspectivă, Radișcev relatează situații dramatice, reconstituie fizionomii morale, denunță acte despotice, critică instituțiile perimate. Uneori reconstituirea unor situații este aparent pur descriptivă. Dar în asemenea cazuri acumularea de detalii este de așa manieră încît însăși relatarea narativă transmite durerea unui spirit revoltat : *„Domnul X i-a obligat pe țărani, cu neveste și copii să muncească pentru el în fiecare zi, cît e anul de mare. Și pentru ca să nu moară de foame le dădea tain o anumită cîtime de pîine. Cei fără familie nu căpătau tain, ei, după pilda lacedemonienilor ospătau laolaltă, la curtea boierească, unde pentru ca, Doamne ferește, să nu-și obosească stomacul, mîncau zeamă goală în zilele de dulce, și pîine cu cvas în zilele de post.“* [2]

Dacă o relatare relativ asemănătoare poate fi întîlnită și la Montesquieu, dacă Sterne rămîne și el mereu sensibil în fața dramelor umane, Radișcev se indignează profund, expresia acestei stări de spirit căpătînd o deosebită virulență, în vreme ce justificarea conceptuală trimite la principiile îndrăgite de iluminiști. *„O, barbarule ! Nu ești vrednic să porți numele de cetățean. Ce folos e pentru țară că se face cu cîteva banițe mai multă pîine pe an dacă acei cărora li se datorește acest belșug sînt socotiți la fel cu boul care trage brazda.“* [3]

Realizat din această perspectivă, jurnalul lui Radișcev marchează radicalizarea iluminismului în anumite țări unde climatul social-istoric local impune o intensificare a spiritului revoluționar. Antimonarhic în general, antidespotic, jurnalul prozatorului rus demonstrează pe alt plan anumite

[1] A. N. Radișcev, *Călătorie de la Petersburg la Moscova*, ed. a II-a, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 123.
[2] *Op. cit.*, p. 135.
[3] *Op. cit.*, p. 136.

implicații specifice pe care literatura iluministă le poate căpăta de la o țară la alta.

Prin anumite date fundamentale pe care le scoate în evidență, *Călătorie de la Petersburg la Moscova* reprezintă în ansamblul literaturii de acest gen o anticipare a *Însemnării călătoriei mele* (1826) scrisă de un alt aristocrat luminat, Dinicu Golescu.

Pentru logofătul care săvîrșise și el „luări neprivălnicite“ de la norodul „care nu-și are nici hrana de toate zilele“, călătoria prin Europa a însemnat revelarea unui mod superior de existență, de unde traumatismul pe care l-a produs asupra conștiinței sale contactul cu alte climaturi sociale. Hrănit cu cultura grecească, boierul care migălise pînă la bătrînețe asupra unor traduceri cu un caracter moralizator, ajunge la convingerea că scrisul are o funcționalitate socială mult mai înaltă, decît simpla năzuință de a se instrui și a moraliza : *„Dar cum puteam ochi avînd, să nu văz, văzînd să nu iau aminte, luînd aminte să nu asemăn, asemănînd să nu judec binele și să nu pohtesc a-l face arătat compatrioților mei ?“* [1]

Jurnalul de călătorie al lui Golescu pune în lumină structura intelectuală a unui scriitor care, în pofida caftanului său oriental, ce stîrnea curiozitatea străinilor, demonstra o largă receptivitate față de nou și o acută revoltă față de starea de înapoiere în care erau ținunți țăranii din patria sa.

Din „ailvagenul“ cu care călătorea, Golescu scruta cu atenție faptele de civilizație întîlnite în țările străbătute, era preocupat de instituțiile de cultură, de arta plastică din marile muzee vizitate în Italia, Austria, Elveția. Reacțiile estetice ale scriitorului ce se luptă din răsputeri cu dificultățile unei limbi în care nu găsea termeni pentru aspectele pe care voia să le comunice sînt pline de poezie și pitoresc. Farmecul vieții citadine din țările vizitate este transmis în

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, ESPLA, București, 1952, p. 20.

primul rînd prin elemente de ordin dimensional. Aproape toate orașele pe care le-a văzut i se par „mari și frumoase". Atras de ceea ce este monumental, Golescu este impresionat de statuile, piețele și bisericile masive. Pictura nu-l lasă nici ea indiferent. Dar față de frumusețea „cadrelor", scriitorul român are o reacție plină de sensibilitate deosebit de naivă. Unele tablouri îl fac să „lăcrimeze", altele „smintesc ochii" prin splendoarea lor, iar elogiul suprem al portretelor rezultă din simplitate, cele mai bune dintre acestea părînd vii.

Fizionomia intelectuală specifică a lui Dinicu Golescu se definește prin atitudinea sa față de sistemele de guvernare și conceptul de egalitate. Spre deosebire de Radișcev care era un iluminist revoluționar, Golescu reprezintă aripa de dreapta a acestui curent care s-a configurat mai ales în mediul aristocratic din sud-estul Europei. *Însemnare a călătoriei mele* scoate în relief profilul specific al unui intelectual meliorist ale cărui argumente în exprimarea unui ideal de existență sînt desprinse în bună parte din gîndirea iluministă. Adversar al „tiraniceștii puteri", Golescu militează pentru egalitate, pornind evident de la conceptul de „lege a firii". Ca și Mably și Radișcev, scriitorul român demonstrează și el că *„Acest pămînt este o maică care-și iubește pe toți fiii... dar pe nici unul nu poftește să fie sărac... nici că voiește vreunul să fie împilat cu necazuri"*.[1]

Format într-un climat intelectual de familie, unde ajunseseră scrierile enciclopediștilor francezi, fie direct, fie prin intermediul culturii grecești, Dinicu Golescu vehiculează și el un principiu de proveniență rousseauistă, privitor la distribuția bunurilor : *„În oricare parte de loc va fi bogăție numai la cîteva persoane numărate, acel loc este*

[1] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, ESPLA, București, 1952, p. 99.

hotărît sărac... și că atunci este bogăția statornică, cînd toți deobște sînt fericiți." [1]

Cartea lui Golescu se înscrie pe acea coordonată complexă a literaturii iluministe melioriste, care crede în realizarea progresului social prin cultură. Partizan al iluminismului reformist, autorul acestui patetic jurnal de călătorie reprezintă prin concepția sa despre artă și societate un prim stadiu de configurare tardivă a literaturii luminilor în cultura română.

Dar jurnalul românesc de călătorie care avea să confrunte opiniile unui iluminist ajuns la o concepție revoluționară cu climatul atît de divers al țărilor occidentale a fost realizat de ardeleanul Ion Codru-Drăgușanu. În *Peregrinul transilvan*, fiul lui Adam Codru Plăieșu, citează rînd pe rînd pe „divinul Virgiliu", J.-J. Rousseau, „omul naturii și al adevărului", Voltaire, „luceafărul timpurilor moderne", ca și pe Byron, „neimitabilul poet al sentimentului".

Viziunea contextului social din țara noastră, ca și din alte țări pe care le-a vizitat, este realizată din perspectiva unui scriitor cu formație iluministă care a aderat la principii revoluționare, ca și Radișcev în Rusia țaristă. Dar în vreme ce scriitorul rus rămîne în permanență un spirit grav și revoltat, I. Codru-Drăgușanu ne comunică prin opera sa o mare complexitate de sentimente care evoluează de la moralizarea incisivă și patosul retoric pînă la sarcasmul violent, vibrația lirică rezultînd din rememorarea unor evenimente autobiografice. Relatarea se face la persoana întîi, ca în romanul francez contemporan, implicîndu-l pe povestitorul care comunică detalii autobiografice. *„Ațipii, în fine. Tată, mamă, consîngeni, consoți, unul cîte unul, fantasme plăcute, mi se prezentau ca viziuni. Și Chirica, Chirica, ea-i însoțea pe toți. O, Chirica! dulce și blîndă imagine ideală și totuși reală, tu nu puteai lipsi și nu te voi*

[1] *Op. cit.*, p. 138.

uita ! Încă de tînăr, încă fraged, studiul, lectura și meditațiunea în singurătate-mi fu delectațiunea ordinară. Jocurile tumultuoase și frivole ale consoților nu mă atrăgea, cutezanța nicicînd predomina în caracterul meu.“ [1]

Reacțiile sentimentale și divagațiile autobiografice, concepute ca acte de confesiune, care-l amintesc pe Rousseau și pe L. Sterne în plin secol al luminilor, sînt sporadice. Autorul *Peregrinului transilvan* este un spirit ironic și lucid care are vocația detectării fenomenului social și rostirea opiniilor specifice spiritului justițiar. Scrutînd spectrul societății noastre de odinioară, Drăgușanu este un revoltat. El judecă starea de lucruri a vremii dintr-o perspectivă iluministă : *„Afli în România,* scrie el, *cel mai grețos aristocratism... întreținut de boieri“.* Aceștia sînt numiți *„despoți patriarhali, ultraruginiți“.* [2]

Reporterul acesta revoltat nu-și ascunde dorința de a releva mai ales acele aspecte care generează răul, întrețin nedreptatea și tolerează privilegiile. Finanțele nu sînt supuse controlului soborului, religia este lipsită de spirit vital, iar conducătorii nu au nici ei sentimente naționale.

Dacă aspectele vieții sociale din țară trezesc revolta și mînia, incursiunea prin Europa, văzută într-un alt prag de civilizație decît cel cunoscut de Golescu, produce atît aprobarea cît și ironia intelectualului care se considera un admirator al lui Voltaire.

Notația ironică, consemnarea laconică, relatarea detaliului comic pun în lumină civilizații precare, moravuri desuete, acte de barare a progresului destinat să emancipeze omul simplu prin cultură : *„Te vei mira, frate, de metodul meu, că după împregiurări încarc națiunile cînd de laudă vius, cînd de critică aspră. Pictorul măiestru luminează părțile tabelului său, însă, spre a face efect, nu cruță nici umbra, unde e necesară.“* [3]

[1] Codru-Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, ESPLA, 1956, p. 43.
[2] *Op. cit.*, p. 94.
[3] *Op. cit.*, p. 255.

Itinerariul prin Ungaria, Italia, Franța și Anglia este consemnat din perspectiva unui critic de mare luciditate, care nu trăiește uimirea totală a lui Dinicu Golescu în fața actelor de civilizație, văzînd întotdeauna dincolo de aparențele înșelătoare. De aceea *Peregrinul transilvan* reprezintă opera unui iluminist întîrziat, entuziasmat de marile idealuri ale epocii pe care dorește să le vadă realizate în patria sa.

Dacă într-o asemenea operă fiorul liric este sporadic, în *Călătoria sentimentală prin Franța și Italia* (1768), de L. Sterne, înregistrăm o altă perspectivă asupra realității, dictată de reacția afectivă a unui mare scriitor. La Sterne nu precumpănesc aspectele mari ale societății, apte să suscite dezaprobare și revoltă, ci amănuntul comic insignifiant. Opera este rememorarea unui voiaj real, cu peripeții generatoare de sentimentalism sau de ironie ușor voalată. L. Sterne nu face cronici generale de moravuri ca Montesquieu, nici nu emite judecăți politice atît de grave ca Radișcev. Voiajul lui L. Sterne demonstrează o deosebită predilecție pentru poanta umoristică, pentru fizionomia spirituală individuală, ca și pentru evenimentul cotidian, apt să sugereze o stare de lucruri generatoare de umor.

La Calais, autorul creionează portretul unui călugăr care strînge bani pentru săraci. Comportamentul călugărului rezultă din replică în primul rînd, fiind introdus în text ca un citat. La Montreuil schițează imaginea unui cerșetor galant, fără cămașă și nenorocit, care-și retrage mîna întinsă din fața unei femei.

Un spațiu imens în aceste însemnări de drum îl ocupă opiniile despre lacheul său La Fleur. Replica acestuia se bazează mereu pe anumite poante specifice stilului oral francez. Cînd la un moment dat se oprește calul de la trăsură, La Fleur răspunde prompt : *„C'est le cheval le plus opiniâtre du monde“.* [1] Cînd moare măgarul lui La

[1] Este calul cel mai încăpățînat din lume.

Fleur, care-l purtase prin atîtea orașe, evenimentul este comentat în aceeași manieră sentimental-ironică : *„Mă tem că greutatea corpului meu a fost prea mare pentru el. Ea a scurtat zilele bietei creaturi și mă tem că sînt răspunzător de aceasta."* [1]

Episoadele sentimentale sînt integrate în fluxul narațiunii în maniera cea mai variată. Amorul unui soldat pentru o midinetă este surprins printr-o gamă variată de expresii grave și comice. Ficțiunea unei scrisori naive este de natură să amplifice inflexiunile comice ale operei :

„L'amour n'est rien sans sentiment
Et le sentiment est encore moins sans amour.
On dit qu'on ne doit jamais se désésperer
On dit aussi que Monsieur le Caporal monte la garde
mercredi : alors ce sera mon tour.
Chacun à son tour.
En attendant-Vive l'amour et vive la bagatelle !
Je suis, Madame,
avec tous les sentiments les plus
respectueux et les plus tendres,
tout à Vous."

JACQUES ROQUE. [2]

Prin același amestec de stiluri care asociază relatarea patetică cu cea ironică și familiară, L. Sterne face portretul midinetei din Paris, dă detalii caracterologice despre francezi, recompune imaginea unui peisaj.

---

[1] L. Sterne, *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, Reclam Verlag, Leipzig, 1959, p. 53.
[2] *Op. cit.*, p. 62.
„Iubirea nu este nimic fără sentiment / Și sentimentul și mai puțin fără iubire. / Se spune că nu trebuie să disperăm niciodată, / Se spune de asemenea că domnul Caporal va fi în schimbul de gardă de miercuri ; atunci / va fi rîndul meu. / Fiecare la rîndul său. / În așteptare, trăiască iubirea și trăiască gluma. / Eu rămîn, Doamnă, al dumneavoastră, cu sentimentele cele mai respectuoase și cele mai tandre".

Atunci cînd stilul grav se detașează de celelalte, el atinge vibrații retorice și lirice notabile, sugestive pentru surprinderea unei tonalități cu totul noi în arta literară a epocii. Elogiul sensibilității, de pildă, este realizat în această manieră. *„Simțire prețioasă. Izvor nesecat a tot ce este valoros în bucuria noastră și de neprețuit în mîhnirea noastră. Tu înlănțui martirul pe patul lui de paie și tu îl ajuți să se ridice pînă la cer. Fîntînă veșnică a sentimentelor noastre, aici îți găsesc urma, și divinitatea ta este aceea care mă mișcă.* [1]"

Ca și romanul *Tristram Shandy*, și *Călătoria sentimentală* a avut un larg ecou în diferite țări europene, contribuind la stimularea unui nou curent de sensibilitate. Invazia aceasta a afectivității în maniera de relatare a unor evenimente, de surprindere a unor comportamente și de configurare a unei anumite caracterologii naționale demonstrează metamorfoza prin care trec și jurnalele de călătorii într-o epocă în care proza începe să acorde sentimentului o atenție din ce în ce mai mare.

Este adevărat că în însemnările sale de drum, L. Sterne nu-și etalează eul în mod direct, nici nu se confesează în proporția în care putem detecta o asemenea tentativă în romanul său.

Dar fie și detașată de autor, sensibilitatea elogiată sau remarcată ca act de comportament subliniază drumul spre literatura viitoare a universului interior.

Voiajul ca relatare a unor evenimente exterioare se transformă într-o cronică plină de tensiune dramatică a universului interior. Scriitorul de genul lui Herder sau Sterne nu mai este doar reporterul unor întîmplări văzute, ci secretarul conștiinței sale.

---

[1] *Op. cit.*, p. 151.

EVOLUȚIA ROMANULUI SENTIMENTAL

De la Marivaux și Richardson la Rousseau și Abatele Prévost. Cine urmărește spectrul romanului european din secolul al XVIII-lea constată că alături de proza de derivație filozofică raționalistă, care prin alegorie și parabolă propagă idealurile enciclopediștilor, romanul sentimental începe să fie cultivat cu un interes din ce în ce mai mare. În felul acesta, alături de proza picarescă a lui Lesage și Marivaux, de romanul filozofic al lui Diderot și Voltaire, de scrierile satirice și educative ale lui Defoe, Swift și Fielding sau de parabolele și alegoriile lui Wieland, literatura romanescă a epocii înregistrează contribuția lui Richardson, Goldsmith, Rousseau, Goethe, Sterne și Sade, care aduc în peisajul romanului din secolul al XVIII-lea un filon nou, cu prelungiri îndelungate în proza veacului următor, iar uneori și mai tîrziu.

Produs al spiritului și al gustului burghez, deși are rădăcini mult mai îndepărtate, romanul secolului luminilor trece printr-un amplu proces de diversificare, unele direcții ale sale putînd astfel veni în contradicție cu însăși filozofia raționalistă dominantă a epocii. Romanul sentimental este ilustrativ în acest sens. Zona sufletească pe care o exploatează cu preponderență, considerată în același timp mobilul fundamental al tuturor acțiunilor personajelor, este cea afectivă. Mediul în care personajele își trăiesc existența

lor cotidiană este reprezentat de universul domestic, iar aria socială preferată de acești scriitori rămîne cea burgheză. De la aristocrat, pastor, om de afaceri, femeie de serviciu, mediul social în stratificația lui complexă este reprezentat în toată diversitatea în acest univers romanesc.

Romancierii care cultivă proza sentimentală nu stăruie însă asupra atitudinii eroice, nici asupra faptelor sau evenimentelor excepționale, parcurse de personajele lor. Atenția lor se îndrumează cu precădere spre universul cotidian, spre micul eveniment fără semnificație publică, apt să sugereze profilul moral al personajelor. De aici rezultă o altă consecință, evidentă în structurarea operei. Dacă romanul picaresc sau proza filozofică și cronica de moravuri, cultivate de Voltaire, Diderot, Lesage și Fielding acordă prioritate evenimentelor și acțiunii de mare vigoare epică, proza sentimentală reduce fluxul de fapte la cîteva întîmplări fundamentale, insistînd asupra universului afectiv, asupra comportamentului cotidian, marcat prin reacții sentimentale.

De aceea se poate spune că dacă din anumite puncte de vedere romanul lui Fielding anticipează „comedia umană", creată de Balzac, proza sentimentală anticipează, pe de o parte, romanul romantic, pe de altă parte, romanul psihologic. Sterne poate fi astfel considerat strămoșul literar îndepărtat al lui Joyce, iar Sade, anticipatorul unor scriitori francezi din secolul al XX-lea.

Într-o epocă de apologie a individului și a forțelor sale de acțiune, scriitorii sentimentali realizează romanul analitic al personajului văzut din perspectiva vieții cotidiene.

Un anticipator al romanului sentimental prin atenția deosebită acordată „eroului sensibil" este scriitorul francez Marivaux, ale cărui opere au fost cunoscute destul de timpuriu de către prozatorii englezi. Dacă prin *Țăranul parvenit* prozatorul francez se găsește mult mai aproape de structura romanului picaresc, prin *Viața Marianei*

(1731—1741) el se definește ca un adevărat deschizător de drumuri pentru literatura eroilor sensibili.

Viața Marianei reprezintă un gen specific de roman de confesiune, în care relatarea se face la persoana întîi, iar autorul se anonimizează, lăsînd frîu liber bandei de amintiri a eroinei. Uneori, ambiguizarea centrului de emitere a unor judecăți și comentarii este de așa manieră încît nu se mai poate preciza dacă acestea îi aparțin eroinei sau autorului, ceea ce face încă o dată ca formula narațiunii la persoana întîi să fie foarte apropiată de aceea a *romanului auctorial*.

Relatîndu-și viața, contesa X, care este Mariana, reconstituie de fapt o biografie exemplară, punctată de cele mai neașteptate peripeții. Dar odată cu configurarea planului narativ, constatăm că între timpul evenimentelor și timpul narațiunii există o imensă discrepanță. Marivaux cristalizează în felul acesta dimensiunile unui „timp pierdut" și ale unui „timp regăsit". Evenimentele nu se fac deci odată cu relatarea lor, ele sînt reconstituite de eroină la capătul unei biografii relativ stabilizate, printr-o nouă derulare, bazată pe fluxul memoriei.

Pe această cale, Marivaux realizează romanul unui individ, care este cel puțin în aparență un picar feminin, și totodată cronica de moravuri a unei lumi văzute din perspectiva acestui erou sensibil.

Așa cum e și de așteptat, romanul unei biografii exemplare este punctat de evenimente exemplificatoare. Mariana este scoasă de autor din fluxul comun oferit de o existență ca serie, prin faptul că este orfană. La doi ani, cînd călătorea cu părinții săi, aceștia sînt uciși de niște hoți. Găsită de un bătrîn preot este crescută de acesta pînă la șaisprezece ani, cînd, prin moartea lui, rămîne din nou singură. Cu ajutorul unui alt cleric, Mariana obține protecția unui om caritabil și aparent virtuos care o găzduiește în casa unei lenjerese. Cu aceasta, modificarea de climat devine evidentă, Marivaux fiind un excelent pictor al moravurilor

oamenilor simpli, ca și al limbajului lor. Dar domnul de Climal se dovedește a fi un alt Tartuffe, ale cărui intenții amoroase se dezvăluie încetul cu încetul.

Pe calea aceasta Marivaux conturează primele elemente ale unui raport de adversitate între eroina sa angelică, dar cochetă și sensibilă, și mediul ambiant. Respingînd un amor senil și abject, Mariana întîlnește iubirea odată cu tînărul Valville, pe care îl vede pentru prima dată într-o biserică. De fapt, existența picarului feminin începe abia acum să se contureze. Odată cu aducerea eroinei în climatul parizian al marilor tentații, Marivaux nu mai face nici o economie de coincidențe artificiale, care presupun tot felul de conexiuni forțate și peripeții determinate de hazard. Un accident o aduce pe Mariana în casa lui Valville care o ocrotește și este în același timp cuprins de o profundă afecțiune. Dar hazardul face ca acesta să fie nepotul domnului Climal și adolescenta înfiorată de erosul pur, se găsește în fața unei prime alternative corneilliene în care biruie, așa cum era de așteptat, omenia. Renunță la ocrotirea falsului devot, care o ferise de grijile materiale, cunoaște sărăcia, intră într-o mănăstire cu nostalgia iubirii neîmplinite, beneficiază de milostenia unei nobile, dar constată că doamna de Miran era mama tînărului pe care îl iubea.

Dar cum biografia ei rămîne exemplară, scriitorul o confruntă cu alte evenimente, destinate să demonstreze puritatea ei interioară. Și astfel lanțul peripețiilor însumează alte date exemplificatoare.

Ajuns în pragul morții domnul de Climal se căiește pentru intențiile lui erotice și-i lasă fetei o avere care-i schimbă situația. Cu aceasta, Mariana este acceptată de doamna de Miran și iubirea ei este gata să se împlinească. Dacă romanul acesta ar fi fost scris de Richardson el se putea termina aici. Dar Marivaux modifică din nou cursul evenimentelor.

Eroina se îmbolnăvește. În timpul acesta o tînără călugăriță, care era o cochetă ușuratică, cîștigă inima logodnicului ei. Concilierea nu mai este posibilă, deși picarul sensibil rămîne fidel sentimentelor sale. Gata să intre din nou în mănăstire, Mariana este oprită să facă acest lucru de o călugăriță. Intriga aceasta încărcată de atîtea peripeții se oprește aici, romanul fiind neterminat.

Opera este remarcabilă mai ales prin primele ei capitole. Marivaux se dovedește un fin analist al sufletului feminin.

Demnă de reținut este în același timp arta cu care autorul construiește portrete morale de mare diversitate. Cu Marivaux romanul se distanțează de literatura picarescă în care exista un singur personaj bine definit, iar celelalte nu se distingeau decît prin nume. Notabilă pentru Marivaux rămîne de asemenea finețea cu care sondează sufletul virginal adolescentin în primul său contact cu lumea. În acest scop, autorul a creat un limbaj specific de comunicare a vieții interioare.

Dar creatorul de largă rezonanță al romanului sentimental pe plan european rămîne scriitorul englez Samuel Richardson (1689—1761).

Editor bogat, în pragul retragerii într-o viață calmă, Richardson ajunge la creația romanescă dintr-o întîmplare, la vîrsta de cincizeci de ani. Acceptînd să realizeze o carte cu scrisori despre „comportarea aleasă", care era un fel de „manual de morală practică" pentru tinerii din familiile bune, Richardson ajunge în felul acesta să scrie *Pamela* (1741). Subtitlul romanului, poate cel mai lung din cîte se cunosc pînă acum, indică un adevărat program literar. Enunțul integral sună astfel : *Pamela sau virtutea răsplătită, o serie de episoade familiare, scrise de către o tînără persoană părinților săi și publicate cu scopul de a cultiva principiile virtuții și ale religiei în spiritele oamenilor de cele două sexe, operă care are un fond adevărat și care în același timp întreține spiritul în mod agreabil printr-o varietate de întîmplări curioase și mișcătoare, purificată în întregime de toate acele imagini care apar în prea multe opere literare scrise pentru amuzamentul simplu tinzînd să înflăcăreze inima în loc s-o instruiască.*

Dacă Defoe preciza că cine va citi romanul său despre Moll Flanders doar cu plăcere nu va înțelege nimic din el, Richardson își enunța în mod direct intențiile moralizatoare, stăruind asupra veridicității faptelor, precum și asupra sensibilității cititorului, care este vizată în primul rînd.

Pornind de la alte premise decît Voltaire sau Wieland, Richardson scrie și el un roman parabolic, bazat pe o aventură destinată să sublinieze o atitudine exemplară.

Dar spre deosebire de parabola iluministă, care se slujea de evenimente distribuite într-o anumită simetrie pentru a demonstra idei, parabola sentimentală pune în lumină comportamentul individual pentru a reliefa un anumit profil moral.

Intriga din *Pamela* este în așa fel concepută încît conflictul se deschide lent între seducătorul bogat și slujnica virtuoasă, în acest cîmp intermediar al conflictului fiind situați uneltitorii.

Realitatea conflictului se face prin scrisori. Schimbul de epistole dintre Pamela și părinții ei duce la reconstituirea evenimentelor, la emiterea unor judecăți morale, precum și la avansul firesc al intrigii. Adeseori elementele de dialog sînt și ele reconstituite cu ajutorul acestor scrisori fictive. Stilul este plin de sentințe morale, de continue apeluri la virtute și la protecția divină.

Morala puritană pe care o predică Richardson cu o vădită insistență, rezultă și din limbajul caracteristic al epistolelor eroinei.

Unele pasaje din prima scrisoare ni se par edificatoare în acest sens :

„Dragă tată şi mamă,

Trebuie să vă împărtăşesc un important motiv de necazuri, însoţit totuşi şi de o anumită consolare. Supărarea mea vine din faptul că buna mea stăpînă a murit din cauza bolii de care v-am vorbit. Ea ne-a lăsat pe toţi foarte înduraţi. Era o stăpînă plină de bunătate şi indulgenţă cu toţi slujitorii ei. M-am temut foarte mult, fiind angajată de ea cameristă, să nu rămîn fără mijloace de trai şi să fiu nevoită să mă întorc la voi, care vă agonisiţi cele necesare traiului aşa de greu. Şi cum stăpîna mea a avut bunătatea să mă înveţe să scriu, să cos şi să socotesc, precum şi alte lucruri, superioare stării mele, nu mi-ar fi fost uşor să găsesc un alt loc potrivit pentru sărmana voastră Pamela... [1]"

După ce relatează scena patetică a morţii stăpînei şi înregistrează recomandările făcute de Lady B. fiului său, scrisoarea proiectează din nou toată lumina episodului respectiv asupra Pamelei : „*Dragă fiule... S-a oprit un moment, apoi, recăpătîndu-şi puterile, a adăugat : aminteşte-ţi de biata Pamela. Acestea au fost aproape cele din urmă cuvinte ale sale. Ochii mei s-au umplut de lacrimi şi să nu fiţi surprinşi că această hîrtie este plină de pete*". [2]

Intr-un alt episod autorul scoate în relief primul moment ambiguu, cînd tînărul stăpîn îi făgăduieşte Pamelei protecţia sa : „*Voi avea grijă de fiecare dintr voi, fetele mele, iar pentru tine, Pamela, adaugă el, luîndu-mi mîna (da, într-adevăr mi-a luat mîna în prezenţa celorlalte fete), din dragoste pentru mama mea scumpă, vreau să-ţi ofer prietenia. Tu vei avea grijă de lenjeria mea. Dumnezeu să-l binecuvînteze...* [3]"

Dar părinţii Pamelei Andrews se arată mai puţin liniştiţi decît fiica lor, şi *Scrisoarea a II-a* subliniază această stare de spirit a unor oameni modeşti şi cinstiţi : „*Ceea ce ne nelinişteşte mai ales este faptul că văzîndu-te educată peste rangul tău te vei lăsa îndemnată să faci anumite lucruri ruşinoase şi criminale*". [1]

Primele scrisori deschid astfel alternativa unui conflict moral posibil. dictat de tendinţa de arivism sau de riscul seducţiei. Richardson va pune în romanul său un accent deosebit pe cel de-al doilea aspect.

Tînărul stăpîn se dezvăluie a fi un seducător puţin scrupulos, care încearcă asupra virtuoasei slujnice toate mijloacele de captivare sau de ameninţare, încît Pamela este tentată la un moment dat de gîndul sinuciderii. Iubindu-şi în taină stăpînul, ea rezistă însă în faţa tuturor avansurilor acestuia.

Dar parabola sentimentală a lui Richardson este în aşa manieră concepută încît triumful virtuţii să reprezinte şi o recompensare a ei. Cucerit de forţa morală a Pamelei, stăpînul uşuratic trăieşte o profundă convertire spirituală şi o cere de soţie. În faţa acestei situaţii iubirea ascunsă a Pamelei se dezvăluie şi opera are un final fericit, toţi cei răuvoitori fiind iertaţi : „*I-am spus că nu mai sînt ofensată de nimic din tot ce mi-a făcut şi că o iert din toată inima ; i-am mai spus că noua mea situaţie nu mă va face să uit să mă port în mod corespunzător cu fiecare...*" [2]

Lecţia morală adresată doamnei Jewkes, şi tuturor cititorilor, sună astfel : „*Oamenii nu ştiu cum să se comporte cînd voinţa lor depinde de a superiorilor lor, şi am crezut că trebuie să distingem între actele de pură viclenie şi acelea de ascultare implicită. Trebuie în acelaşi timp să ştim distinge ceea ce este just de ceea ce nu este...*" [3]

Traiectul exemplificator al vieţii Pamelei şi convertirea domnului B. ilustrează intenţiile moralizatoare ale scriitorului. Romanul acesta are tonul insistent al unei predici

[1] S. Richardson, *Pamela ou la vertu recompensée*, în *Oeuvres de Prévost*, 17, Paris, 1823, p. 1—2.
[2] *Op. cit.*, p. 3.
[3] *Op. cit.*, p. 3.

[1] *Op. cit.*, p. 6.
[2] *Op. cit.*, vol. 18, p. 412.
[3] *Op. cit.*, vol. 18, p. 412—413.

continue. Evenimentele sînt distribuite astfel încît omul bun să poată triumfa. De fapt eroina, neavînd nimic altceva de negociat decît virtutea, procedează cu înțelepciune, vînzînd-o cît mai scump.

Morala lacrimogenă propagată de Richardson este superficială și filistină, chiar dacă intenția sa era de altă natură. Sesizînd acest aspect al mesajului operei, Fielding scrie incisivul său roman, care poate fi considerat o „*Anti-Pamelă*", intitulat *Joseph Andrews*. Parodia aceasta nu reduce succesul lui Richardson care rămîne încă multă vreme un scriitor de mare circulație, în pofida caracterului mediocru al operei sale. Încurajat de acest succes, provocat de o epocă din ce în ce mai sensibilă la duioșie, sentiment și istoria inimii omenești, prozatorul englez publică romanul *Clarissa Harlowe* (1748) în care stăruie asupra consecințelor nefaste pe care le poate avea abaterea de la virtute. Cartea are un subtitlu programatic semnificativ, ca și primul roman. Îl redăm în întregime : *Clarissa Harlowe sau istoria unei tinere fete, cuprinzînd cele mai importante relații despre viața familială și dezvăluind mai ales nenorocirile care rezultă dacă părinții și copiii nu sînt prudenți în problemele căsătoriei.*

Aventura sentimentală exemplificatoare este dezvăluită de această dată dintr-o altă perspectivă. Clarissa este victimă și vinovată, părinții și surorile sînt vinovați, seducătorul este, de fapt, cel mai vinovat. Cartea deschide într-un anume fel resursele romanului erotic de natură romantică. Stilizarea personajelor angelice și demonice rămîne și în acest caz excesivă. În fond, conflictul este declanșat de libertatea de acțiune a ființei umane și de opreliștile care stau în fața acesteia. Clarissa este obligată de tatăl său să se mărite cu nobilul bogat Solmes pe care nu-l iubește. Invidiată de surori, tiranizată de tată, ea alunecă în brațele seducătorului Lovelace. Ducînd-o într-o casă străină, acesta o droghează cu opium și o necinstește. Vinovatul este ucis în duel de un unchi al fetei.

Morala este propagată în acest caz printr-un exemplu negativ. Idilizarea personajului victimizat este împinsă atît de departe încît Clarissa nu poate cădea în păcat decît în stare de transă. Excesele sentimentalismului lacrimogen devin în felul acesta și mai șocante.

Reacția unor mari scriitori ai epocii față de romanele lui Richardson a fost de altă natură. Klopstock, Lessing, Gellert privesc cu simpatie adevărurile pe care le transmite Richardson despre om. Voltaire, cel antisentimental și Rousseau se inspiră din opera sa, Goldoni dramatizează *Pamela*. În felul acesta un nou curent de sensibilitate se configurează în proza europeană, iar romanele lui Richardson declanșează succesul prozei sentimentale.

Pe această cale evoluează și proza lui Oliver Goldsmith (1728—1774). Fiu de pastor irlandez, lipsit de vocație pentru viața ecleziastică, boem solicitat de farmecul climatului necunoscut, Goldsmith vizitează Franța. Țările de Jos, Elveția, Italia, practicînd apoi la Londra, scurtă vreme și fără succes, medicina. După aceasta se întoarce la gazetărie, dar, înglodat în datorii, este aruncat în închisoare, de unde încearcă să-l scoată Johnson, prin vînzarea romanului *Pastorul din Wakefield* unui editor. Opera aceasta de un sentimentalism vibrant apare în 1762.

O nouă parabolă despre bine și rău, despre virtute și viciu este construită astfel de un alt scriitor care demonstrează o imensă încredere în bunătatea originară a omului, apt să traverseze un lung coridor de suferințe, fără să fie alterat de forța odioasă a răului.

Acțiunea romanului este centrată în jurul a două situații elocvente. Una este reprezentată de existența paradisiacă a familiei doctorului Primrose, și a doua se configurează prin confruntarea acesteia cu evenimentul-limită, constituit de prezența răului, materializat în diverse forme catastrofice. Din această cauză, prima parte a romanului simbolizează trăirea ingenuă în cadrul idilic al satului cînd pastorul nu-și cunoaște prin confruntarea cu

viața toate resursele morale. A doua parte a operei este reprezentată de traversarea stoică a răului și reechilibrarea familiei, ajunsă într-un nou stadiu de contact cu existența care și-a dezvăluit laturile ei urîte și absurde. Idila, smulgerea din idilă și restabilirea ordinii impun acțiunii o anumită ritmicitate specifică, asemănătoare cu structura romanului simfonic modern.

Primele episoade ale romanului subliniază o existență statică și fericită. Căminul conjugal al bunului pastor care predică virtutea, copiii, natura par să reprezinte o lume impermeabilă la tragedie. Dar scriitorul dezvăluie cu discreție anumite resurse ascunse ale acestei lumi care-și minează totuși mai puțin existența prin ea însăși, cît prin forțele exterioare ei.

Cearta cu domnul Wilmont declanșează zona de penetrație a răului. De aici rezultă pierderea parohiei bogate și ruperea logodnei Arabellei. După aceasta Goldsmith introduce în fluxul epic al romanului fapte catastrofale declanșate de un destin absurd. Sophia este gata să se înece, fiind salvată de Burchel. După izgonirea acestuia, Olivia evadează din familie, fiul nu-și face studiile pentru care fusese destinat, iar casa pastorului este distrusă de foc.

Doctorul Primrose nu are însă structura pastorului luptător pentru făurirea unui destin, așa cum este, de pildă, conceput preotul Adams de către Fielding. Pastorul din Wakefield se supune unui destin, aparent ineluctabil. Omul care a avut totul pierde totul, de aceea, traiectul existenței sale a fost asemuit pe bună dreptate cu cel al lui Iov. Ca și personajul biblic și Primrose traversează cu o resemnare stoică stările extreme.

Evaziunea fortuită din idilă pare să se soldeze cu răpirea Sophiei, condamnarea la moarte a fiului și întemnițarea pastorului pentru datorii.

Precipitarea spre răul maxim nu merge la infinit. Mecanismul care a declanșat catastrofele în lanț este oprit,

intervenind altul (generosul și puternicul Sir William) care duce la restabilirea echilibrului și a dreptății. Salvarea este adusă astfel de omul generos și puternic, singurul care poate efectiv face bine, în vreme ce virtuosul pastor este apt doar să-l predice sau să-l suporte.

Parabola cărții demonstrează capacitatea de rezistență la rău, bunătatea funciară a omului. Ea reprezintă o altă manieră în care anumite idealuri iluministe se prelungesc în sentimentalism, cînd alianța dintre rațiune și sentiment nu este privită ca o aberație.

Ecourile romanului sentimental englez nu vor întîrzia să se vadă și în alte țări. Dacă Diderot scrie *Elogiul lui Richardson* și relevă în romanul *Călugărița* drama unei tinere, trimisă la mănăstire împotriva voinței sale, abatele Prévost (1697—1763) traduce *Pamela* (1742) și *Clarissa Harlowe* (1751), stimulînd astfel într-o măsură și mai mare cultivarea acestui gen de roman. După o suită de opere prolixe și de mari dimensiuni, scriitorul, cu o viață deosebit de aventuroasă, publică *Istoria cavalerului Des Grieux și a lui Manon Lescaut* (1731) la Amsterdam. Romanul acesta sentimental nu are la început nici un ecou, stîrnind însă un adevărat scandal doi ani mai tîrziu, cînd este retipărit la Rouen.

Dacă autorul îl omagiase pe Richardson pentru că un roman ca *Pamela* încurajează virtutea și spiritul religios, el nu pare să aibă asemenea preocupări stăruitoare în *Manon Lescaut*. Cartea sa este o adevărată biografie minuțioasă a unor pasiuni erotice trăite de doi adolescenți care vin în conflict cu mediul ambiant. Alegerea unor eroi foarte tineri, invadați de patima iubirii, concordă și ea cu spiritul unei epoci care se arată sensibilă la melodramă. Marivaux stăruie asupra unor etape din viața Marianei, din vremea cînd era o copilă ingenuă, unele eroine ale lui Richardson, ca și Werther din romanul lui Goethe, sînt de asemenea tinere. Cavalerul Des Grieux din romanul abatelui Prévost are șaptesprezece ani, și Manon Lescaut

doar șaisprezece. Iubirea lor pătimașă este amorală și plină de impedimente tragice. Cunoscînd-o pe Manon în stația de poștă, de unde trebuia să plece la mănăstire, Des Grieux fuge cu ea la Paris, unde începe o viață idilică, trăită sub vraja erotismului pătimaș.

Dar iubirea totală a celor doi tineri nu poate dura multă vreme, fiind împiedicată de o viață dură, situată sub zodia banului și a grijilor existenței.

Pentru a întreține idila, Manon are legături cu un om de afaceri care o plătește. Misterul pur începe astfel să se destrame și tînărul este înfățișat de scriitor copleșit de durerea trădării pe care nu o poate înțelege. Lacrimile sînt unicul argument al fetei vinovate în fața reproșurilor care o copleșesc. Referindu-se la motivul lacrimilor într-o literatură cu eroi sensibili, Auerbach scrie : „*Lacrimile încep să aibă în literatura secolului al XVIII-lea o însemnătate ce n-au avut-o înainte ca motiv independent ; eficiența lor la granița dintre sufletesc și senzual e pusă în valoare și se dovedește a fi foarte potrivită pentru a exercita acea atracție erotic-sentimentală ce era atunci la modă. Mai cu seamă lacrimile ce se preling, ușor impresionabile și ușor inflamabile, sau care se scurg pe obrajii ei, devin tot mai agreate în artele plastice și în literatură*[1]".

Itinerariul tragic al celor doi adolescenți este configurat de către abatele Prévost prin confruntarea cu sistemul social al vremii, cu prejudecățile morale și cu tirania banului. Omul de finanțe care o întreține pe Manon îl denunță tatălui pe Des Grieux ; lacheii acestuia îl răpesc și legea neîndurătoare o supune pe tînăra fată pedepsei.

Idila, dizolvarea acesteia și exilul în care Des Grieux o însoțește pe Manon prin pustiurile întinse ale Americii, pînă cînd aceasta moare, reprezintă treptele unei iubiri tragice cu un final catastrofic.

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, p. 437.

Relatarea acestor episoade este făcută într-un stil plin de naturalețe pe care Brunetière l-a remarcat de multă vreme. Scenele tragice sînt narate la persoana întîi. Romanul acesta de confesiune, care înregistrează vraja pătimașă a iubirii, trădarea, revolta, indignarea față de tatăl tiranic, oroarea față de duritatea legii, este scris într-un „stil mijlociu" care nu cunoaște excesele retorice ale arsenalului romantic de mai tîrziu.

Investigarea iubirii adolescentine rămîne astfel marea realizare a lui Prévost, Des Grieux fiind tipul îndrăgostitului care prefigurează eroul romantic, fermecat de vraja senzuală a iubirii. Evident că amoralitatea eroinei nu este și a cărții. Lipsit de tezismul întîlnit la Richardson, romanul abatelui Prévost este și el o demonstrație discretă a consecințelor nefaste ale erorii și viciului.

Dar marele roman sentimental al Franței este realizat de către J.-J. Rousseau odată cu *Noua Eloiză*, operă scrisă între 1756—1758 și publicată în 1761. În *Confesiuni*, scriitorul mărturisește împrejurările în care a fost concepută această operă la Montmorency în casa doamnei d'Epinay, cînd dragostea pentru doamna d'Houdetot declanșase o corespondență mult mai sentimentală decît cea din roman. [1]

Peisajul romantic, izolarea și neîncrederea în prieteni, iluzia unei ultime iubiri, decepția, înstrăinarea fac parte din componentele autobiografice care intră în acest roman.

Sentimental prin excelență, conflictul romanului abordează zonele puțin investigate ale nonconformismului social și moral. Iubirea dintre cei doi tineri capătă aspecte dramatice pentru că ei provin din două lumi diferite. Julie d'Étanges, fiica unui nobil din Vaud, îl iubește pe dascălul ei modest, abatele Saint-Preux. Scrisorile lor dezvăluie în fața mamei pline de prejudecăți o dramă în care inegalitatea socială nu permite soluții de conciliere.

[1] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, II, EPL, București, 1969, p. 317.

îndurerată de acest fapt, ea moare. Cutremurată de întîmplarea tragică, Julie acceptă ca Saint-Preux să plece de la curte, căsătorindu-se cu un nobil grav și în vîrstă, domnul de Volmar.

Romanul s-ar fi putut opri aici, dar Rousseau caută și alte resurse ale raportului dintre individ și societate, sau dintre libertate și necesitate. Romanul lui Rousseau este din acest punct de vedere un excelent tratat despre morala conjugală, un elogiu patetic al virtuții și al spiritului de abnegație. Destinată să ilustreze o anumită concepție morală despre familie, partea a doua a intrigii romanului, din care nu lipsesc elementele autobiografice, subliniază, la fel ca și la Goldsmith și Richardson, situații-limită cu caracter exemplificator. Abatele Saint-Preux este chemat să educe copiii tinerei pe care o iubise altădată. Încrederea care i se acordă stimulează și mai mult abnegația acestuia. Conflictul sentimental tacit nu mai poate avea o rezolvare romantică. Gata să calce peste anumite conveniențe, Julie moare printr-un accident, fiind plînsă în aceeași măsură și de soț și de iubitul de altădată.

Dar noutatea acestui roman epistolar, construit după modelul creat de Richardson, nu rezultă doar din tematica sa. Rousseau creează un stil liric plin de elevație, lasă eroii să-și etaleze pasiunile în mod direct, cultivă efuziunea sentimentală cu o anumită tentă romantică. Cadrul romanului său este peisajul rustic. Natura reprezintă decorul imens asupra căruia sînt proiectate stările sufletești în așa manieră încît se poate spune că alături de sentimentul pitorescului, scriitorul francez realizează o adevărată liricizare a peisajului.

Delicatețea, duioșia, abnegația, durerea, bucuria fac parte din peisajul sufletesc al unor eroi sensibili, îndrăgostiți de singurătate.

Noua Eloiză reprezintă prima operă de certă confirmare estetică a valorii romanului sentimental. Succesul cărții în epocă este imens, drama morală a eroilor lui Rousseau

înduioșînd pînă la lacrimi sufletele sensibile. Goethe privește această operă ca pe o mare realizare ce va constitui modelul său literar în *Suferințele tînărului Werther*.

Cu acest roman epistolar, distanțarea lui Rousseau de iluminism este definitivă, *Noua Eloiză* deschizînd perspectiva de dezvoltare a romanului romantic de mai tîrziu.

În ansamblul epocii, romanul sentimental reprezintă cea dintîi tentativă de distanțare de raționalismul iluminist, stimulînd orientarea literaturii din acea vreme spre explorarea altor zone ale sufletului omenesc.

Proza de confesiune. În fiecare etapă de dezvoltare a culturii se poate observa cum oamenii de litere au găsit anumite modalități artistice prin care eul capătă o libertate mai mare sau mai mică de a exprima reacțiile profund subiective ale unui scriitor sau filozof ce își propune să se confeseze într-o formă sau alta în fața cititorilor. Corespondența literară, autobiografiile, paginile de jurnal, convorbirile, în unele cazuri aforismele, reprezintă doar o parte din numeroasele tipuri de enunțuri literare, specifice literaturii de confesiune.

Canoanele estetice ale fiecărei epoci sînt de așa natură încît pot permite o etalare directă a eului scriitorului sau impun o anumită mascare a acestuia. În ultimul caz, scriitorii caută forme deviate de exprimare a unor convingeri. Atunci cînd poetica clasică interzice etalarea eului prin opera artistică, literatura subiectivă este extrem de redusă, dacă nu inexistentă. Asemenea epoci au fost însă urmate întotdeauna de altele, cînd reacțiile spiritului subiectiv au căpătat o virulență deosebită. Din această cauză raportul dintre eul autorului și masca sa publică diferă de la o etapă istorică la alta.

În epoca luminilor, hegemonia doctrinei literare clasice face ca cenzurarea eului să fie încă foarte puternică, mai ales în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Dar în

poţida acestor interdicţii, *stilul autobiografic* îşi face un loc tot mai evident în creaţia literară. El este evident în romanul sentimental şi în eseu, în prefeţele acestor scrieri în proză, în literatura de călătorie, ca şi în unele opere cu caracter filozofic. *Proza de confesiune* are însă un caracter specific. Ea nu poate fi identificată decît arareori, în epoca luminilor, cu romanul la persoana întîi, formula aceasta reprezentînd, în numeroase cazuri, doar un artificiu literar. Enunţul autobiografic rămîne parţial şi în scrierile de călătorie, ca şi în unele eseuri ce au caracterul unor profesiuni de credinţă.

Edificatoare pentru epoca luminilor, din acest punct de vedere, ni se par unele opere de genul *Confesiunilor* lui Rousseau, *Poezie şi adevăr* de Goethe, *Convorbirile cu Goethe* de Eckermann, *Jurnalul* marchizului de Sade, precum şi unele aspecte ale corespondenţei scriitorilor, chiar dacă aceasta are adeseori un caracter paraliterar. Referindu-se la această epocă, Ralph-Rainer Wuthenow face o precizare semnificativă : *„Secolul al XVIII-lea apare după repetarea unor iniţiative, ca o primă urmare foarte importantă a unei suite de autobiografii din timpul Renaşterii, continuată de apariţia unei serii lărgite de mărturii autobiografice, memorii, biografii, în care interesul omului faţă de sine şi comportamentul său, faţă de faptele şi suferinţele sale, înregistrează o creştere semnificativă“.* [1]

Autenticitatea literaturii de confesiune nu rezultă din referinţele la anumite date istorice, ci din maniera în care autorul se reprezintă pe sine şi epoca sa. W. Mahrholz stăruie asupra ideii că autobiografia nu îşi propune să facă apel la date istorice. Dimpotrivă, autorul vorbeşte despre sine şi despre epoca sa ca despre o realitate trăită

[1] R. Rainer Wuthenow, *Das erinnerte Ich.* Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert, München, C. H. Beck Verlag, 1974, p. 9.

într-un mod singular, a cărei experienţă îşi propune să o comunice la modul total sau numai în parte.

Literatura de confesiune se bazează pe un *stil autoreferenţial.* Dar cum acesta este evident în mai multe tipuri de scrituri, cum sînt memoriile sau jurnalele intime, Jean Starobinski încearcă să stabilească anumite trăsături specifice ale *stilului autobiografic.* Criticul genevez relevă mai ales relaţia dintre *momentul scriiturii* ce implică *eul actual* al autorului şi trecutul său. Raportul acesta este de aşa natură încît enunţul autobiografic implică atît o deviere pe plan temporal, cît şi tentativa de identificare a emiţătorului cu faptele relatate. În literatura de confesiune, indicele ce precizează temporalitatea se poate schimba odată cu modificarea viziunii autorului asupra trecutului său. *Indicele personal* (eul) poate să rămînă însă unitar şi constant. Referindu-se la Rousseau, J. Starobinski precizează că autorul *Confesiunilor „doreşte să aşeze prezentul naraţiunii sub dependenţa directă a impresiilor din trecut.“* [1] Lectura *Confesiunilor* îi permite astfel criticului francez să stabilească în cadrul texturii literare un dublu registru, rezultat din prezenţa *tonului elegiac* şi a celui *picaresc.* Dacă în scrierile picareşti, *timpul slab* este reprezentat *de trecut* (acte de vagabondaj, frustrare etc.), iar prezentul semnifică stabilizarea, la Rousseau aceste tonalităţi apar amestecate. În *Confesiuni*, tonul grav sau elegiac se asociază cu proiectarea memoriei afective a autorului peste toate dimensiunile timpului. Etalarea eului este programatică, iar tonul de spovedanie totală are accente de profundă gravitate. *„Alcătuiesc o lucrare cum n-a mai fost alta la fel şi a cărei înfăptuire nu va avea imitator. Vreau să înfăţişez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui ; şi omul acesta voi fi eu.“* [2]

[1] J. Starobinski, *La rélation critique, Gallimard*, Paris, 1970, p. 95.
[2] J.-J. Rousseau, *Confesiuni*, I, EPL, 1969, p. 5.

Confesiunile lui Rousseau însumează date biografice, afinități literare, adversități, stări de anxietate și disperare, relații umane pline de suspiciune, rupturi de prietenii. Filonul acesta eteroclit al existenței este realizat din perspectiva unui scriitor care și-a pierdut inocența, dar privește încă spectacolul uman din unghiul unei fericiri pierdute. Rousseau ajunge la stări de alienare sufletească și dedublare, care îi permit să vorbească despre sine la fel cum ar relata viața unui alt personaj. *„Voi striga cu glas tare : Iată ce-am făcut, ce-am gîndit, ce-am fost. Am spus binele și răul cu aceeași nepărtinire. N-am trecut sub tăcere nimic urît, n-am adăugat nimic frumos, iar dacă s-a întîmplat să pun vreo înfloritură fără importanță, asta este numai pentru a umple un gol prilejuit de cusururile memoriei mele"*. [1]

Visările unui hoinar singuratic (1776—1778) sînt concepute în aceeași stare de spirit. Rousseau este un *rêveur* dornic să evadeze din realitatea imediată. Visarea în stare de veghe este tipică pentru scriitorul preocupat să-și rememoreze propriile trăiri. Spațiile itinerante parcurse de Rousseau sînt imaginare. Contactul cu peisajul exterior reprezintă doar un pretext de coborîre în obscuritatea unei conștiințe a cărei transparență o caută cu ardoare. *„Culegerea lungilor mele visări este de-abia începută și simt că se apropie sfîrșitul. O altă desfătare i-a luat locul și mă obosește, nelăsîndu-mi timp să visez."* [2]

Rousseau este un spirit traumatizat, obsedat de persecuții, speriat de oameni, anxios în fața răului real sau imaginar. Starea lui de beatitudine relativă se produce doar prin retragerea în singurătate, ipostază ale cărei delicii le descrie cu o minuțiozitate de clinician. Rousseau este astfel un solitar cu memoria încărcată de dramele raporturilor sale cu cei care l-au persecutat. *„În zilele în care nu văd pe nimeni, nu mă gîndesc la destinul meu ; nu-l*

[1] *Op. cit.*, p. 5.
[2] *Op. cit.*, vol. III, p. 309.

mai simt, nu mai sufăr, sînt fericit și mulțumit, căci nimic nu mă mai abate din drum, nici nu mă mai împiedică să fiu așa. Dar arareori mi-e dat să scap de o atingere dureroasă, și cînd nici cu gîndul nu gîndesc, un gest, o privire sumbră pe care o surprind, o vorbă otrăvită pe care o aud, un răuvoitor pe care îl întîlnesc, ajung ca să mă răscolească." [1] Cu J.-J. Rousseau, literatura de confesiune înregistrează în epoca luminilor un punct culminant. Ea deschide drumul acelei ample investigații a stării de reverie, întîlnită mai tîrziu la Chateaubriand și realizată cu predilecție de romanticii germani.

Dacă stilul autobiografic cultivat de Rousseau este al unui rêveur cu accese de melancolie, enunțul preferat de Goethe în *Poezie și adevăr* relevă distanța dintre evenimentul relatat și momentul scriiturii prin accentele de umor, ironie și discretă melancolie cu care autorul impregnează unele episoade rememorate. Goethe consideră că, la o vîrstă tîrzie, autorul poate vorbi despre operele sale ca despre un *simplu material*, care va sluji la educarea cititorului prin această nouă formă de contact cu scrierile elaborate de multă vreme. *Poezie și adevăr* reprezintă o retrospectivă critică a unui autor capabil să reflecteze asupra traseului carierei literare și a vieții sale. Autobiografia spirituală a lui Goethe are foarte puține accente spontane. Ea este rezultatul unei meditații îndelungate despre sensul evenimentelor fundamentale care i-au punctat existența, despre marile iubiri ale tinereții, despre anii de studiu și momentele de întîlnire decisivă cu marile capodopere ale lumii. Goethe însuși precizează că scopul unei asemenea biografii, care are atît un caracter poetic, cît și unul istoric este să *„descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip,*

[1] *Op. cit.*, vol. III, p. 339.

dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepţia lui se răsfrînge din nou în afară." [1]

Goethe scrie, aşadar, *Poezie şi adevăr* potrivit unui program. Autobiografia sa are un caracter enciclopedic. Ea furnizează informaţii despre primele lecturi ale marelui poet, teatrul cu păpuşi, modul de învăţare a limbilor străine, pasiunea pentru desen, cele dintîi încercări de a scrie poezii etc. La aceste detalii strict biografice se adaugă evenimente deosebite, înscrise în conştiinţa acestui copil precoce, ca ocuparea Saxoniei de Frederic al II-lea, venirea trupelor franceze de ocupaţie la Frankfurt şi raporturile cu contele Thorane. Cînd relatarea scriitorului capătă caracterul unor schiţe caracterologice, portretele părinţilor se configurează ca o operă a unui om de litere cu vădite preocupări scientiste. „*Tata era un om amabil şi bine intenţionat, dar sever, tocmai fiindcă avea o inimă simţitoare, se manifesta în afară cu o consecvenţă de necrezut şi cu o voinţă de fier pentru a ajunge la scopurile lui : să dea copiilor lui creşterea cea mai bună şi să aibă o casă bine condusă, s-o rînduiască şi s-o păstreze. Mama, dimpotrivă, fusese abia un copil şi ajunsese la maturitate odată cu cei doi copii mai mari ai ei ; cîteştrei înţelegînd lumea cu o minte sănătoasă, erau apţi pentru viaţă şi năzuiau către plăcerile clipei. Conflictul care se ivi în familia noastră apare cu anii.*" [2]

Un istoric literar găseşte în *Poezie şi adevăr* numeroase referinţe la Gottsched, Gellert, Herder, Winckelmann, Lessing, Hamann, Lavater, informaţia caracterologică fiind în cele mai multe cazuri însoţită de judecăţi de valoare. Voltaire este numit „*minunea timpului său*", dar considerat bătrîn, ca şi literatura pe care o dominase un secol. Patriarhul literaturii franceze este văzut atît ca un personaj de excepţie, dar şi ca un ins care doreşte să manipuleze opinia publică pentru a rămîne în

[1] Goethe, *Poezie şi adevăr*, I, ESPLA, 1955, p. 49.
[2] *Op. cit.*, p. 267.

stima cititorilor. Diderot apare pentru Goethe mai aproape de spiritul german, iar Rousseau este apologetul naturii, cîştigînd astfel dragostea unei alte generaţii de *copii ai naturii*. Shakespeare, în schimb, este marele idol. El „*s-a bucurat în Germania de o recunoaştere mai mare decît a tuturor celorlalte naţiuni, ba chiar de aceea a propriei sale ţări.*" [1]

Poezie şi adevăr nu este doar expresia unui sturmer turbulent şi entuziast sau a unui spirit gata să se replieze în poetica perimată a clasicismului. Aşa cum a dorit, Goethe este un om al timpului său. De aceea şi judecăţile sale se integrează în dinamica gîndirii din acea vreme. Nemulţumit de o carte ca *Sistemul naturii* a baronului d'Holbach, care îl vindecă de lectura unui anumit gen de cărţi de filozofie, Goethe este el însuşi un fiu al naturii, un partizan al creaţiei libere, un spirit sentimental temperat, un geniu care apără statutul de existenţă al artistului de excepţie. „*Trebuie să vie însă timpul cînd geniul poetic începe să-şi dea seama de sine, ajungînd să-şi creeze propriile condiţii şi să-şi aşeze temelia unei demnităţi neatîrnate.*" [2]

Cînd scriitorul rememorează episoade cu caracter sentimental, legate de biografia sa intimă, atitudinea sa este caracteristică pentru intelectualul echilibrat, dornic să păstreze un raport de echidistanţă cu toate tipurile de întîmplări pe care le relatează. Focul marii pasiuni pentru Frederike, în momentul redactării acestei biografii, se stinsese de multă vreme. Amintirea ei rămîne vie şi plastică, portretul pe care i-l face Goethe înscriindu-se în suita acelor imagini de femei dragi, cărora le aduce un omagiu tîrziu. „*Există fete şi femei care plac mai mult în casă, altele afară, la aer şi lumină : Frederike făcea parte din acestea din urmă. Fiinţa, făptura ei, nu erau*

[1] *Op. cit.*, p. 49.
[2] *Op. cit.*, p. 434.

niciodată mai fermecătoare ca atunci cînd înainta pe o cărare înaltă, grația atitudinii ei părea că rivalizează atunci cu pămîntul înflorit și seninătatea nestinsă a feței ei cu azurul cerului." [1]

Cînd Eckermann a citit primele cărți din *Poezie și adevăr* a fost cuprins de încîntare. El consideră, pe bună dreptate, că *„planul lucrării are foarte mult din țesătura unui roman."* [2] De aceea adaugă : *„sînt hotărît să-l conving pe Goethe s-o continue cu orice preț și s-o desăvîrșească."* [3] Dezideratul lui Eckermann a fost realizat. Romanul autobiografic goetheian este însă o operă mult prea elaborată pentru ca autorul să nu-și poată cenzura în permanență orice reflecții prea spontane și prea șocante despre unii dintre contemporanii săi. *Convorbirile cu Eckermann* luminează o altă față a eului goetheian și anume aceea care răspunde unor solicitări imediate, cînd masca poetului olimpian, a înțeleptului echilibrat, nu se mai interpune cu atîta ușurință între el și public. Judecata sa despre Schlegel și modul în care acesta l-a apreciat pe Molière nu mai are la bază nici o reticență. *„Unui om ca Schlegel*, a răspuns Goethe, *se înțelege că o fire atît de înzestrată ca Molière îi e ca sarea în ochi ; el simte că n-are nimic din bucuriile acestuia și, prin urmare, nu-l poate suferi. Îi e scîrbă de Mizantropul, piesă pe care eu o socotesc printre cele mai bune din lume, și pe care o recitesc mereu."* [4]

Opiniile lui Goethe nu au această severitate doar atunci cînd îi vizează pe alții. Poetul de la Weimar, este la fel de exigent cu sine. Dealtfel Goethe reprezintă unul din puținele cazuri de scriitori preocupați în permanență atît de explicarea scrierilor personale, cît și de situarea lor într-un anumit circuit public. *„Dragul meu,* îmi zise el,

[1] *Op. cit.*, vol. II, p. 14.
[2] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, ELU, 1965, p. 123.
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 570.

am să-ți mărturisesc ceva care te va lămuri în privința multor lucruri și îți va fi de folos pentru toată viața. Scrierile mele nu pot deveni populare ; cine se gîndește sau urmărește așa ceva greșește." [1]

Goethe, criticul autentic, apare mai puțin în scrierile sale de această natură decît în penetrantele sale judecăți spontane. Byron reprezintă pentru el tipul scriitorului bogat al cărui talent este stînjenit de propria avere. Byron este pentru Goethe genul poetului refulat, incapabil să se descarce de anumite impurități și accese de furie pe alte planuri de activitate, Manzoni este copleșit de reproșul că nu a înțeles ce este marea artă ; în vreme ce Burns ajunge la strălucire prin intuirea exactă a valorii cîntecului popular.

Goethe își organizează astfel memoriile, judecățile despre sine și alții, ca un genial constructor care-și făurește piramida funerară pentru eternitate. *„Trebuie, mi-a spus Goethe, să tratez anii aceștia tîrzii sub formă de anale ; nu atît viața cît activitatea mea trebuie descrisă. În general, cea mai însemnată epocă din viața unui individ este aceea a dezvoltării ; în cazul meu, ea se încheie cu volumele din Adevăr și poezie, volume amănunțite. După această epocă începe conflictul cu lumea, conflict care nu interesează decît în măsura în care dă roade."* [2]

Oricine constată că biografia spirituală a lui Goethe a fost concepută pentru posteritate. Lumea care pentru Rousseau reprezenta un *obstacol*, în fața comunicării, devine pentru Goethe un imens labirint transparent. Poate de aceea, scrierile sale autobiografice se citesc astăzi cu mai mult interes decît opera literară propriu-zisă.

Literatura de confesiune capătă o semnificație mai mare sau mai mică din punct de vedere documentar atît prin ceea ce spune, cît și prin ceea ce încearcă să treacă sub tăcere sau să comunice într-o formă sensibil stilizată. La

[1] *Op. cit.*, p. 286.
[2] *Op. cit.*, p. 90.

Goethe apare și una și alta dintre aceste trăsături. Spre deosebire de patriarhul de la Weimar, marchizul de Sade își concepe jurnalul și corespondența dintr-o altă perspectivă. Nu putem afirma, desigur, că opera autobiografică a extravagantului marchiz nu ar însuma informații eliptice, insuficient de clare sau că biografia sa de scandal s-ar oglindi în toată complexitatea în scrierile sale. Dacă Sade nu a ezitat să-și mărturisească unele păcate morale cu caracter foarte grav, el a trecut sub tăcere informații literare sau de alt gen. Dar să nu uităm că Sade este un spirit damnat și că și-a creat într-o vreme foarte îndelungată psihologia unui deținut. Straniul marchiz nu era însă un personaj refulat. În măsura în care se spovedește, el nu are rețineri. Acestea vizează soarta manuscriselor sale care au fost adeseori sechestrate, multe fiind pierdute pentru totdeauna. Confesiunea marchizului de Sade este tipică pentru individul cu o biografie foarte încărcată, deplin conștient de faptul că s-a situat la marginea existenței prin însuși comportamentul său. Portretul pe care i-l face Maurice Heine este elocvent în acest sens. *„Era dominat de gustul cruzimii, de mania irezistibilă de a fi biciuit nu numai el însuși, fără milă, ci și de aceea de a-i biciui pe alții.“* [1]

Sado-masochismul a fost considerat de specialiștii care au examinat viața acestui scriitor bolnav, ca un fenomen de psihonevroză, care îmbină durerea cu plăcerea. Pentru a desemna această stare, Shrenck-Notzing a creat termenul de *algolagnie* (algos : durere) și *lagneio* (voluptate) pentru a surprinde această mixtură stranie dintre durere și plăcere. [2]

Gilbert Lely, pornind de la aprecierea lui Freud care precizase că la Sade este vorba de un *masochism al destinului*, scotea în relief *masochismul moral* care consta *„în atracția nevrotică spre tot ce poate să-i fie funest.“* [3]

---

[1] *Apud* G. Lely, *Sade*, Gallimard, Paris, 1967, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 18.
[3] *Op. cit.*, p. 19.

Jurnalul inedit, publicat de Georges Dumas în 1970, consemnează evenimentele din perioada crepusculară a marchizului, petrecute la ospiciul-închisoare din Charenton. Cele două caiete, găsite în arhiva contelui Xavier de Sade, înregistrează întîmplări din biografia unui scriitor bătrîn, resemnat și speriat de poliția care-i sechestra manuscrisele. Cele două caiete menționate se referă la intervalul dintre 5 iunie 1807 — 20 august 1808 și 18 iunie — 30 noiembrie 1814. Fragmentele păstrate însumează astfel relatări de la început și de la sfîrșit, perioada 1808—1813 fiind consemnată în alte caiete care au fost pierdute.

Jurnalul lui Sade nu cuprinde nici un fel de mărturisiri cu caracter senzațional. Notația laconică a autorului se referă la mici întîmplări cotidiene sau la unele relații ce priveau viața de familie. Chiar faptul dramatic este comunicat fără comentarii. *„În 5 (1807) în jurul orei două intră la mine domnul de Coul : urmat de trei oameni de la poliție, dintre care unul era Vero, inspector general, care mi-a citit un ordin al prefectului, purtînd indicații de a-mi lua toate hîrtiile, ceea ce s-a și făcut fără nici o cercetare.“* [1]

Adeseori, informațiile marchizului de Sade sînt date nu numai pe luni și zile, ci și pe ore. Se pare că autorul *Justinei* avea o cumplită obsesie a timpului gol. De aceea încearcă să-l fixeze prin fapte mărunte, care în starea de recluziune căpătau o notabilă importanță. *„În 11 am fost înștiințat de moartea domnului Brachard. În 18, la ora 9, orologiul a sunat 26 de lovituri (sic). În 19 au venit trei persoane, o mamă și două fete să cineze cu noi. Și iată încă 19 și 3. În 20 se semnalează 24. În 21 sînt amenințat să mi se ia Varenne. În 29 am fost la adunare (domnișoara de Santeuil prezentă) — lectura piesei destinate sărbătoririi domnului de Coulmiers.“* [2]

Dacă *Jurnalul* marchizului de Sade este elocvent prin tăcerile sale, prin enunțul eliptic și neutral, destinat să

---

[1] M. de Sade, *Journal inédit*, Gallimard, Paris, 1970, p. 39.
[2] *Op. cit.*, p. 45.

mascheze o situaţie tragică, corespondenţa sa, în schimb, este un strigăt de durere şi deznădejde, o spovedanie intimă, un plîns solitar provocat de starea de claustrare, o necesitate interioară de justificare a unui mod de gîndire şi de comportament.

Secolul al XVIII-lea reprezintă prin excelenţă o epocă a schimbului de opinii prin scrisori. Corespondenţa lui Voltaire este cel puţin tot atît de amplă, cît restul operei sale. D'Alembert, Diderot, Goethe, Schiller comunică o mare parte din ideile lor fundamentale şi proiectele lor literare prin corespondenţă. Numeroasele marchize şi ducese din Franţa iluministă creează o imensă paraliteratură epistolară, care reprezintă un notabil document asupra gustului şi sensibilităţii literare din această epocă. Feţele ascunse ale unui veac minat de numeroase contradicţii se dezvăluie mai ales pe această cale. Corespondenţa marchizului de Sade pune în lumină într-un asemenea context drama unui individ în stare de recluziune, care este în acelaşi timp şi agentul răului pe care îl suportă. Dar Sade nu se căieşte de nimic, deoarece supliciul la care a fost supus este mult prea mare în raport cu faptele sale. Într-o scrisoare din 6 martie 1777, de la Vincennes, Sade comunică disperarea unei stări de început. „*Nu am aici, pentru mine, decît lacrimile şi strigătele mele ; dar cine oare să le poată auzi ?... Sînt sigur că nu voi rezista nici o lună pînă să înnebunesc.*“ [1] Reflecţiile lui merg spre mecanismul general de apreciere a unei astfel de situaţii. „*Se va spune deci : trebuie să fie vinovat, dacă a fost pedepsit.*“ [2]

Într-o altă scrisoare din 17 februarie 1779, el îi comunică soţiei sale că „*De şaizeci şi cinci de zile, de cînd sînt aici, am respirat aer liber cinci ore la cinci date diferite.*“ [3]

---

[1] Marquis de Sade, *Lettres choisies*, Jean Jacques Pauvert, *Le monde* en 10/18, Paris, 1963, p. 30—31.
[2] *Op. cit.*, p. 31.
[3] *Op. cit.*, p. 37.

Frigul, umiditatea celulei, singurătatea, timpul imens de detenţiune, întreţin această stare de disperare. Cea mai semnificativă scrisoare a nefericitului marchiz către soţia sa este datată din 20 februarie 1781. Ea este actul fundamental de spovedanie şi justificare, de apreciere a unor acte comise şi de evaluare din unghiul său de vedere. După ce menţionează greşelile sale, dar şi acele fapte bune, menite să-l pună într-o altă lumină, Sade conchide : „*Da, sînt un libertin, mărturisesc acest lucru. Am conceput tot ce se poate imagina în acest domeniu, dar, desigur, n-am făcut ce am gîndit şi nici nu voi face în mod cert niciodată. Sînt un libertin, dar nu sînt un criminal, nici un ucigaş...*“ [1]

Sade, victima, îşi urăşte în mod justificat călăii ; dar el nu izbuteşte nici pînă la sfîrşitul detenţiunii sale să înţeleagă sensul binelui şi al răului. El crede, la un moment dat, că oamenii nu pot distinge o categorie de alta. Şi dacă răul individual mărunt este mai puţin nociv decît cel public, cel din urmă nu-l poate scuza pe cel dintîi. „*Nu opiniile sau viciile individuale sînt acelea care fac rău statului. Moravurile marelui public sînt acelea care influenţează administraţia generală. Dacă un individ crede în Dumnezeu sau nu crede, dacă o onorează sau o venerează pe o femeie de stradă sau îi dă o sută de picioare în burtă, nici una, nici alta nu va distruge constituţia statului.*“ [2]

Dar Sade, insul cinic, furios, tenebros şi neputincios are în corespondenţa sa unele accente patetice de tandreţe pe care le mînuieşte cu harul unui mare artist traumatizat şi îndurerat. Scrisoarea din 23—24 noiembrie 1783, către soţia sa, este un poem al iubirii potenţate de starea de recluziune. Doamna Sade este numită rînd pe rînd, creatură fermecătoare, bucuria lui Mohamet, turturică dragă, pisică cerească, vase sangvine ale inimii, trandafir eliberat din sînul Greciei etc. Şi cînd marchiza îi cere rufele murdare de la în-

---

[1] *Ibid.*, p. 76.
[2] *Op. cit.*, p. 133—134.

chisoare, soţul păcătos numeşte acest gest *„delicateţea desăvîrşită“.* [1]

G. Lely numeşte această corespondenţă *„o simfonie smulsă din infernuri“*, în care vocea lui Ariel alternează cu aceea a lui Falstaff. [2]

Într-adevăr, această voce îndurerată şi tandră a unui scriitor de geniu, anunţa dintre zidurile închisorii un nou limbaj care îşi va face loc şi în creaţia literară obişnuită. Literatura de confesiune este doar începutul unui limbaj al viitorului, acreditat de secolul nostru.

Elemente de poetică a romanului. Universul romanesc din epoca luminilor scoate în evidenţă viziunea despre viaţă, specifică unei societăţi care începe să ia act despre modul său de viaţă. Personajele care populează acest univers romanesc sînt semnele unei realităţi în cadrul căreia omul nu s-a putut concilia cu propriul său context de existenţă. Cele mai multe dintre acestea poartă marca evidentă a unor tipuri umane frustrate, traumatizate de anumite accidente biografice, ale căror resurse au însă o motivaţie socială sau morală mult mai profundă. Picarul, copiii orfani sau pierduţi, a căror identitate nu mai este sigură, tipurile de extracţie socială modestă, marinarii care străbat spaţii necunoscute, tinerii îndrăgostiţi, vagabonzii, artiştii neînţeleşi etc. reprezintă o imensă suită de victime ajunse în conflict cu anumite convenţii sociale mai puternice decît dorinţele lor, barîndu-le, în cele mai multe cazuri, drumul spre scopul propus.

Aplecat cu precădere asupra acestei sfere de viaţă, scriitorul din epoca luminilor devine un observator al moravurilor şi al mentalităţii oamenilor. Lumea galantă, universul mitologic, cadrul pastoral sînt din ce în ce mai

---

[1] *Ibid.*, p. 136.
[2] *Ibid.*, p. 17.

evident abandonate în favoarea acestei vieţi, privită cînd cu compasiune, cînd cu ironie, cînd ca un spectacol neutral, demn însă de a fi făcut cunoscut.

Din aceste considerente, romancierii din epoca luminilor sînt preocupaţi să descifreze *misterele* unei realităţi adeseori opace, sînt tentaţi să clarifice anumite *enigme biografice*, obsesia autenticităţii rămînînd o trăsătură dominantă a prozei de toate genurile. Antinomia dintre romanesc şi antiromanesc apare dintr-o nouă perspectivă. Dacă în secolul al XVIII-lea se cristalizează o nouă mitologie în roman, ea trebuie să fie întotdeauna acreditată în numele realului. Elementele mitologice specifice unei asemenea epoci cu o puternică tentă umanistă sînt polarizate în jurul unor *personaje-victime*. Motivele care le aduc în această stare sînt de natură diferită: oprimarea unor stăpîni *(Joseph Andrews)*, pierderea părinţilor *(Colonelul Jack)*, declanşarea unor catastrofe în familie *(Pastorul din Wackefield)*, răutatea şi neînţelegerea oamenilor *(Zadig, Clarissa Harlowe)* gelozia *(Legăturile primejdioase)*, iubirea eşuată *(Noua Heloiză, Werther, Manon Lescaut)*, viciile de ordin moral *(Moll Flanders)*, călcarea autorităţii celor care reprezintă puterea *(Căpitanul Singleton, Candid)* etc.

În toate aceste cazuri, personajele găsite în ipostaza de victime sînt transmutate prin *violenţă* într-o altă situaţie, de obicei foarte rea în comparaţie cu cea iniţială sau sînt silite de noile împrejurări neprevăzute să opteze pentru un alt mod de existenţă, care le întreţine starea de culpabilitate fără o vină asumată.

Existenţa personajului-victimă şi a opresorilor în acelaşi cîmp strategic al conflictului romanesc duce întotdeauna la declanşarea unor evenimente excepţionale, ce par a avea puţine tangenţe cu viaţa cotidiană *(Călătoriile lui Gulliver, Candid, Căpitanul Singleton, Pastorul din Wackefield)*. Dar distincţia dintre romanesc şi antiromanesc în proza din epoca luminilor nu se poate face doar în funcţie de existenţa personajului-victimă, ci de tipul de peripeţii

pe care acesta este nevoit să le traverseze. Epoca cunoaște genul de *proză antiiluzionistă*, întîlnită la Voltaire, Swift, Diderot, Defoe, Fielding, Smollett, dar ea nu este privată de scriitura sentimentală-iluzionistă, cultivată de Richardson, Rousseau, Goethe și Goldsmith. În sfera unui asemenea peisaj literar, spiritul antiromanesc este întreținut de Voltaire, Swift, Smollett, Defoe și Fielding. Tentativa lor de spargere a breșei iluzioniste este evidentă prin însăși maniera de manipulare a unor evenimente, justificată în numele realității.

Dar nu se poate trece cu vederea faptul că și romanul sentimental își propune să reprezinte o lume cu conflicte credibile. Și în acest caz, unii scriitori atrag atenția asupra cazului autentic. Aceasta este soluția la care face apel abatele Prévost în *Manon Lescaut*. *„Trebuie să-i înștiințez pe cititori că am scris povestea acestui tînăr îndată după ce am auzit-o ; pot fi astfel siguri că e cît se poate de exactă și de fidel redată ; că există pînă și în relatarea cugetărilor și a simțămintelor pe care tînărul mi le-a dezvăluit cu deplină bunăvoință. Iată, așadar, povestirea lui la care nu voi adăuga pînă la sfîrșit nimic de la mine."* [1]

În *Manon Lescaut* scriitorul apare în roman doar în acea succintă povestire-cadru în care este integrată istoria de dragoste a doi tineri. După aceasta autorul este doar receptacolul unor întîmplări relatate de cavalerul Des Grieux. Enunțul narativ la persoana întîi îi aparține, așadar, atît scriitorului, cît și personajului central. *„Aveam 17 ani și îmi sfîrșisem studiile de filozofie la Amiens, unde mă trimiseseră părinții coborîtori dintr-o familie din cele mai de seamă din P...“* [2]

În proza antiiluzionistă, autorul în cele mai multe cazuri se anonimizează. Acreditarea evenimentului autentic se produce doar prin personajul central al cărui enunț narativ

[1] Prévost, *Manon Lescaut*, Ed. Univers, București, 1972, p. 20.
[2] Prévost, *op. cit.*, p. 20.

este de asemenea caracteristic stilului autobiografic. Întîmplările narate de eroul lui Defoe sînt concepute ca o aventură reală cu o funcție exemplificatoare. *„Avînd în vedere că viața mea a fost concepută ca un joc de șah al naturii și că pot privi acum îndărăt asupra ei, de la o mai mare depărtare decît cei din tagma căreia și eu cîndva i-am aparținut, cred că povestea mea ar putea avea pe lume un sens tot așa de potrivit ca și multe povestiri citite cu plăcere zi de zi, după cîte văd, cu toate că n-au ceva la fel de distractiv și plin de învățăminte cum sînt încredințat că veți întîlni în povestirea ce urmează.“* [1]

Ambele enunțuri din cele două romane își propun să confirme o anumită narațiune ca autentică. Modalitățile folosite de abatele Prévost și Defoe sînt însă sensibil diferite. La primul, accentul cade pe întîmplări menite să releve anumite stări interioare, evenimentul exterior fiind o sursă și, totodată, un pretext de atestare a acesteia. La al doilea scriitor, ponderea cea mare o deține narațiunea în sine, aglutinarea de întîmplări și funcția lor exemplificatoare.

Romancierii din secolul al XVIII-lea sînt *povestitori* și *analiști*. La unii întîlnim o adevărată hegemonie a evenimentelor în raport cu care sînt definite personajele. La ceilalți atenția se îndrumează spre explorarea vieții interioare.

Nu se poate însă afirma că în romanul vieții interioare coeficientul de ficțiune ar fi mai mare decît în proza evenimențială. Funcția actului imaginar ni se pare tot atît de importantă în *Zadig* cît și în *Noua Eloiză* sau în *Werther*. Dar ea este îndrumată în fiecare caz în alt sens. De aceea vom considera că *antiromanul* epocii luminilor este reprezentat de *proza antiiluzionistă*, în vreme ce literatura sentimentală se constituie ca un stil romanesc ce anunță o altă perioadă literară și un alt mod de comportament. L. Bo-

[1] Defoe, *Căpitanul Jack*, Editura Univers, București, 1972, p. 5.

rinski afirmă pe bună dreptate că romantismul are originea în drama eroică din secolul al XVIII-lea și în romanul vieții interioare, scris într-un stil patetic.

Deosebirea dintre romanul conceput ca o aventură exterioară și romanul sentimental rezultă în primul rînd din genul de informații pe care le transmite, deoarece tehnica literară este adeseori aceeași. Și Smollett în romanul său, *Călătoriile lui Humphrey Klinker* și Richardson în *Clarissa Harlowe* fac apel la tehnica epistolară. Prima operă amintită se înscrie însă în sfera literaturii care concepe intriga ca un *voiaj*, cea de-a doua pune accentul pe tipul de intrigă, structurată ca o aventură sentimentală. Dacă în *Călătoriile lui Humphrey Klinker* cantitatea de informații receptată de cititor este foarte mare, ea fiind facilitată de mai multe puncte de emitere, în *Clarissa Harlowe* acestea sînt mai puține.

Există, așadar, o *literatură epistolară* cu mai multe voci [1], în sfera căreia personajele aduc o viziune proprie asupra acelorași evenimente, marcate și de o evidentă diversificare stilistică. În acest caz, scriitorul nu mai apare ca un eu central, ci ca o ființă difuză, proiectată cu discreție asupra personajelor sale. Scrisorile se constituie ca niște nuclee narative înscrise în prezent. Trecutul este o aluviune revărsată în acest *prezent continuu*, care îl însumează. *„Cu această ocazie, vei primi a meu amor tu și Saul, fiind bine sănătoasă care doresc să aud tot același despre tine ; dar tu și Saul să luați cu voi în pat pisicuța mea beata pe vremea asta rece. Aici la Glostar am fost luați cu toții de un vînt rău. Domnișoara Liddy era gata-gata să fugă cu un actior, dar domnișorul cel tînăr și cu el erau să se încaiere.“* [2]

---

[1] J. Rousset, *Narcisse romancier*, José Corti, Paris, 1973, p. 114 și urm.

[2] T. Smollett, *Călătoriile lui Humphrey Klinker*, Editura Univers, București, 1971, p. 11.

Același eveniment este relatat dintr-o altă perspectivă de Lydia Melford și altfel de Jer. Melford. Intriga sentimentală evoluează sub semnul ironiei. De aceea și inserția unor evenimente de o șocantă banalitate se poate realiza cu ușurință. Un alt nucleu narativ se configurează astfel : *„Știu eu că stricata aia de Mary Jones, îi place să se întindă cu toți bărbații. Spune-mi dacă vițelul de la vaca Alderney s-a vîndut în fine și ce s-a luat pe el, dacă gîsca aia bătrînă a căzut cloșcă și dacă prostul ăla de cîrpaci l-a jugănit pe Dick și cum a îndurat bietul animal opirația.“* [1]

În felul acesta viziunea asupra evenimentelor recente dintr-o stație balneară se interferează cu întîmplări petrecute în spațiul originar al familiei. Cînd privirea ironică a unui ins obsedat de boală cade asupra unei imagini de ansamblu, portretul caricatural realizat de scriitor este remarcabil. *„Eram cu toții treisprezece inși, șapte schilodiți de gută, reumatism sau paralizie, trei mutilați în accidente și restul sau surzi sau orbi.“* [2]

În acest gen de roman există mai multe voci cu o distribuție relativ egală, în funcție de care se cristalizează mai multe tipuri de *naratori volanți* integrați într-o intrigă polivalentă.

Dacă la Smollett domină stilul ironic ce capătă accente grave doar cînd descrie natura, la Richardson există un anumit patetism al enunțului narativ, corelat cu o *„psihologie a ezitărilor și tenebrelor inimii, nouă în întregime, care prefigurează desfășurarea monologului interior.“* [3]

La Smollett rămîne dominantă cronica de moravuri, tipică unui scriitor care demitizează viața, la Richardson lumea se închide iarăși într-un nou mister. Scrisorile Clarissei sînt un act de confesiune sentimentală și tragică. „O

---

[1] T. Smollett, *op. cit.*, p. 11.

[2] *Op. cit.*, p. 69.

[3] Ch. Pons și J. Dulck, *S. Richardson, Pamela, H. Fielding, Joseph Andrews*, Armand Colin, Paris, 1970, p. 18.

draga mea, ce luptă a trebuit să susțin. Încercare după încercare, discuție după discuție. Dar cunoști legile sau convențiile care pot să dea un anumit drept asupra unui om, asupra unei inimi pe care o detestă ?" [1]

Tonul acesta de lamentare este caracteristic atît *personajului-victimă*, cît și *agresorului*. *Și* Richardson face apel la mai multe voci în romanele sale epistolare. Dar dacă vocile martorilor care asistă la o dramă rămîn relativ neutrale, acelea ale personajului protagonist și antagonist au o încărcătură emotivă, specifică unor ființe umane mai slabe decît evenimentele pe care le îndură. „*Totul este pierdut, Belford. Infernul s-a amestecat aici. Ce este de făcut acum. Blestemate au fost toate invențiile și vicleniile mele. Îmi spui că pedeapsa mea nu face decît să înceapă. Profet nefericit, poți să-mi spui care va fi sfîrșitul? Îți cer ajutorul. În momentul în care vei primi această scrisoare, folosește tot zelul și diligența. Scrisoarea zboară pe viață și moarte.*" [2]

Richardson creează un nou limbaj în roman, adecvat psihologiei eroilor sentimentali. Intriga rămîne polivalentă și ascendentă pînă la declanșarea epilogului care închide tragedia victimei.

Nu se poate trece însă cu vederea faptul că femeia a fost cu precădere în secolele anterioare personaj de teatru. În secolul al XVIII-lea destinul femeii capătă o largă reprezentare în roman [3], *Pamela* și *Clarissa* ducînd la realizarea unei ample galerii de portrete feminine, mai ales în proza sentimentală. [4]

Bazată pe tehnica epistolară, arta romanescă sentimentală însumează cele mai multe enunțuri narative la persoana întîi, deoarece fiecare narator flotant relatează anumite

[1] Richardson, *Clarisse Harlowe*, traduit par l'abbé Prévost, Boulé Editeur, Paris, 1846, vol. I, p. 72.

[2] *Op. cit.*, vol. II, p. 407—408.

[3] Vezi P. Fauchery, *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*. Armand Colin, Paris, 1972, p. 63.

[4] *Op. cit.*, p. 67.

întîmplări din unghiul său de vedere. În acest caz *polidialogul* se bazează în exclusivitate pe schimbul de scrisori, autorul fiind acela care le montează într-un amplu scenariu epic al cărui dinamism rezultă din reconstituirea unor fapte întîmplate. Evident că în scrierile de acest gen domină epica sentimentelor nu aceea a evenimentelor.

Fascinația evenimentului rămîne însă foarte puternică nu numai în romanul care relatează aventuri exemplificatoare ca în *Colonelul Jack* și *Căpitanul Singleton*, ci și în proza de idei, de genul celei realizate de Wieland în *Agaton* (1766—67) care a apărut într-o nouă versiune în 1794.

Wieland era familiarizat cu filozofia platonică, dar avea și profunde afinități cu ideile estetice profesate de Bodmer și Breitinger. Cunoscător al romanului francez și englez, Wieland rămîne însă fidel unor tradiții germane ale barocului. Potrivit poeticii romanului baroc, intriga operei romanești este plasată într-o epocă îndepărtată, evenimentele au un curs precipitat. Locul lor de desfășurare se schimbă mereu, iar destinul personajelor se modifică și el în funcție de toate acestea.

Ca și cei mai mulți contemporani ai săi, prozatorul german își propune să autentifice evenimentele romanești prin pretextul manuscrisului găsit. El reprezintă nucleul narativ fundamental, amplificat de autor în opera sa. Există astfel în *Agaton* un roman în miniatură, integrat într-o operă de mari dimensiuni. Un fragment din acest manuscris fictiv ni se pare relevant pentru tehnica acestei narațiuni în racourci. „*O preoteasă al cărui suflet ar fi trebuit să fie lăcașul zeilor și al cărei grai unealta sentimțelor lor, își uită jurămîntul și încearcă să folosească tinerețea mea naivă pentru a-și satisface poftele. Patima ei mă răpește celor pe care îi iubesc. Uneltirile ei mă izgonesc în sfîrșit din adăpostul sacru, unde, înconjurat de imaginile zeilor și ale eroilor, de cînd am luat cunoștință de mine, am năzuit numai să mă asemăn lor. Aruncat într-o*

lume necunoscută, găsesc pe neașteptate un tată și o mamă și o patrie ce nu o cunoșteam. O grabnică schimbare de împrejurări mă face, tot pe neașteptate, un om de mare vază în Atena. Poporul la fel de necumpătat în favorurile lui, cît și în nemulțumirea sa, mă silește cu o încredere oarbă să preiau comanda armatei.“ [1]

Agaton este tipul romanului care cumulează procedee literare de natură diferită, împrumutate din mai multe genuri de scrieri în proză. Există un filon picaresc, evident și în distribuția nucleelor narative în mai multe paliere. Este de domeniul evidenței structurarea intrigei ca un *voiaj*, în maniera lui Defoe și Fielding. Notabil rămîne subtextul sentimental, receptivitatea autorului pentru camera obscură a conștiinței, precum și proiectarea eului asupra peisajului, care depășește cu mult cele mai bune pagini realizate de Richardson.

Dar, mai presus de toate, *Agaton* este un roman de idei. De aceea, opera aceasta a lui Wieland poate fi considerată o parabolă despre *fericire*, un catehism despre trăirea sub imperiul plăcerilor cantitative sau sub sfera senină a contemplării platonice a frumosului.

Agaton este tipul eroului care trăiește viața ca experiment. Pus să traverseze cele mai neașteptate peripeții, ca și Candid și Zadig, Agaton găsește drumul spre fericire numai prin plăcerea sublimată.

Tehnica romanului este digresivă. Narațiunea și descripția se conjugă în modul de reprezentare a lumii. Eroii sensibili cunosc pasiunile purificatoare în mijlocul naturii. Coloritul peisajului anunță romantismul. *„Un luminiș îi înfățișă, între doi munți, depărtatul apus de soare. Priveliștea fu de ajuns pentru ca simțămîntul nefericirii lui să piară. El se dărui cu totul entuziasmului pe care îl face să răsară în sufletele sensibile acest spectacol maiestuos.“* [2]

[1] Ch. W. Wieland, *Povestea lui Agaton*, Editura Univers, București, 1973, p. 55.
[2] *Op. cit.*, p. 42.

Cînd descrierea se oprește asupra grupului uman, tabloul este pictural, ca marile pînze ale Renașterii în care pătrunde o mișcare nouă. *„Cu părul zburînd vijelios, cu ochii rostogolindu-se în orbite, cu buzele spumegînde și mușchii umflați de încordare, acele femei rătăcite făceau gesturi sălbatice de turbată veselie în timp ce-și scuturau deșănțat tirsele în jurul cărora se încolăceau șerpi îmblînziți ori clănțăneau huruitoarele...“* [1]

D. Kimpel precizează că *Agaton* nu a fost bine primit în cercurile iluministe. Lessing îl consideră remarcabil, destinat capetelor gînditoare, dar nepotrivit pentru cititorii vremii. Doar Blanckenburg afirmă că evoluția romanului german nu putea fi concepută fără această operă. [2]

De fapt, ceea ce a reprezentat *Tristram Shandy* pentru romanul englez a constituit *Agaton* pentru cel german — o lectură destinată viitorului.

Spectrul romanului din epoca luminilor demonstrează expansiunea sa în cele mai variate zone ale existenței. Lărgirea universului romanesc se produce concomitent cu utilizarea celor mai frecvente procedee, încetățenite mai tîrziu în romanul modern. Autobiografic sau impersonal, conceput din perspectiva unui scriitor omniscient sau bazat pe echivalența de informații dintre autor și personajele sale, narativ sau analitic, sentimental sau realist, atașat de evenimente sau de scenariul de idei, romanul reprezintă unica aventură literară izbutită a epocii luminilor, experimentele cele mai îndrăznețe fiind acreditate de metamorfozele sale de mai tîrziu.

[1] *Op. cit.*, p. 43.
[2] D. Kimpel, *Der Roman der Aufklärung*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967, p. 97.

EVOLUȚIA TEATRULUI

Arta dramatică și polemicile dintre clasici și moderni. Degradarea tragediei. La fel cu gîndirea filozofică și arta romanescă, dramaturgia nu a avut nici ea pe parcursul secolului al XVIII-lea o evoluție unitară. Scriitori de prestigiu, ca Voltaire și Alfieri, au întreținut multă vreme ideea că o revitalizare a tragediei, intrată în declin prin înseși scrierile tîrzii realizate de Racine și Corneille, este posibilă prin aprofundarea unor surse ale tragicului care au stat la baza capodoperelor acestor creatori ai teatrului clasic. La polul opus se situau reformatori de prestigiu ca Diderot, Lessing, Beaumarchais și Goldoni, care căutau cu febrilitate noi modalități de realizare a artei teatrale, susținute adeseori și de noi subiecte de inspirație.

În procesul acesta marcat de lupta complexă între spiritul tradițional și tentațiile novatoare, un loc de seamă îl dețin polemiști de mare virulență ca Sebastien Mercier, ca și unii, poeți minori de genul lui La Motte Houdar, care reprezintă un ferment viu și eficient, apt să ducă la triumful modernilor.

Nu se poate face de asemenea abstracție nici de prezența unui spirit negator de mare prestigiu cum era acela al lui Rousseau, ale cărui principii despre teatru sînt cu totul străine de spiritul secolului luminilor. Evident că există în același timp și zone ale teatrului din secolul luminilor, în

care tradiția clasică rămîne predominantă, ca în operele lui Lesage, teatrul lui Marivaux ca și al lui John Gay sau Sheridan, exprimînd, în schimb, unele ecouri din patrimoniul de idei vehiculat de gîndirea filozofică a vremii.

Tendințe cu totul diferite stau de asemenea la baza dramaturgiei lui Goldsmith, Goethe sau Schiller. Acestea anunță un spirit nou care se configurează prin preromantism și *Sturm und Drang*, după care în Germania asistăm la o nouă întoarcere spre izvoarele literare oferite de antichitate și Renaștere, cristalizate odată cu neoumanismul profesat de către Schiller și Goethe, la care aderă și alți scriitori ai vremii.

În peisajul acesta eteroclit pe care îl oferă dezvoltarea dramaturgiei din secolul luminilor, era firesc ca dezbaterile polemice să fie întreținute de prezența unor direcții diferite care pendulau între devotamentul față de tradițiile clasice, receptivitatea față de ideile noi ale secolului și spiritul înnoitor care căuta forme artistice inedite cu ajutorul cărora să poată exprima o nouă concepție despre lume. Elocvente pentru maniera în care ideile noi se sedimentau peste o estetică de factură clasicizantă sînt unele opere ale lui Voltaire, ca *Discursul despre tragedie* și *Scrisorile engleze.*

Admirator al lui Racine pe care îl elogiază în anumite studii, receptiv, în marginile unor limite foarte reduse, față de semnificația intrigii bazată pe evenimente, așa cum o concepuse Shakespeare, Voltaire rămîne un epigon al clasicismului, în primul rînd prin opiniile sale despre teatru.

Așa cum era concepută de Voltaire, estetica tragediei trebuia să aibă în vedere caracterul firesc al emoțiilor, Ca și Racine, autorul *Zairei* pornește de la premisa că teatrul trebuie să se adreseze în primul rînd inimii. Spectaculară, tragedia poate împrumuta subiecte din epocile vechi, ca Antichitatea sau Evul mediu, sau din diverse arii

geografice, ca Orientul apropiat. Dar sentimentul fundamental care trebuie să domine în opera tragică e iubirea. Ea nu trebuie să degenereze însă, după părerea autorului, nici în scene galante, și nici în derivații pur ornamentale ale unei acțiuni politice. Iubirea reprezintă în concepția lui Voltaire calea care duce spre investigarea celor mai profunde sentimente ale ființei umane.

În același *Discurs despre tragedie*, scriitorul francez abordează și problema regulii celor trei unități care încep să fie contestate de către unii scriitori și esteticieni ai vremii ca Sebastien Mercier, în Franța, și, evident într-un alt context, Lessing și Goethe, în Germania. În disputa despre reguli exemplul cel mai frecvent la care făceau apel scriitorii era opera lui Shakespeare. Corelată cu această polemică este, în cele mai frecvente cazuri, dezbaterea despre teatrul în versuri sau în proză.

Pledînd pentru un teatru scris pentru întregul popor, Sebastien Mercier, bunăoară, se ridică atît împotriva regulilor, cît și a dramaturgiei în versuri.

La Motte Houdar merge și mai departe întrebîndu-se de ce nu pot fi lăsați și eroii din teatru să vorbească în mod firesc, ca toți oamenii, adică în proză. El consideră astfel că este nefiresc ca replica unui personaj să fie limitată la un anumit număr de silabe.

În contextul acestor dezbateri Voltaire își păstrează neschimbată poziția sa clasicizantă. El socotește că renunțarea la reguli este „un act de slăbiciune și de lipsă de idei". Și cum argumentul cel mai frecvent folosit de adversarii săi era opera lui Shakespeare, el recurge încă în această perioadă la formule ambigue de denigrare, încercînd să demonstreze că dramaturgul englez *„este un geniu plin de forță și rodnicie... dar lipsit de cea mai mică scînteie de bun-gust, și fără cea mai mică cunoaștere a regulilor"* [1].

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, București, 1957, p. 309.

Spirit irascibil, cuprins de febra polemicilor violente, Voltaire ajunge să-l numească pe scriitorul englez: *„monstru sălbatic... tîmpit"*, *Hamlet* fiind pentru el o tragedie fără sens. Este posibil ca modul acesta de apreciere să nu fie străin de o anumită reacție personală, plină de subiectivism, determinată de circulația tot mai intensă a teatrului shakespearian în Franța, datorită traducerilor lui Le Tourneur. Totuși, în mod nemărturisit influența scriitorului englez pare a fi cauza care îl determină pe Voltaire să acorde o mai mare pondere decît înaintașii săi modului de structurare a intrigii prin evenimente, teatrul clasic francez părîndu-i-se mult prea declamator. Istoricul literar german Heinz Kindermann cercetează contribuția lui Voltaire la dezvoltarea dramaturgiei și dintr-un alt unghi de vedere. El stăruie astfel asupra faptului că din 1760 scriitorul se complace mai mult în postura de regizor și critic de teatru, trupa lui Voltaire, ca manieră de interpretare, impunînd un anumit stil bazat pe atenuarea patetismului excesiv și pe specificul textului, pentru al cărui primat a pledat cu tenacitate. Ca regizor, Voltaire era preocupat de decoruri, cerînd însă renunțarea la excesele luxuriante și pompoase, și modificarea spațiului scenei, de unde spectatorii trebuiau scoși cu desăvîrșire.

Atașat de tradițiile clasicismului, nelipsit de o anumită receptivitate față de nou, Voltaire reprezintă un ciudat tip de epigon literar cu o educație estetică tradițională, care nu-l împiedică nici să aducă eroi naționali pe scenă, nici să imite unele tragedii ale scriitorului denigrat de el în formele cele mai violente. Bazate pe aglomerarea de evenimente, organizate într-o intrigă cu structură piramidală, asemănătoare cu cea întîlnită în operele lui Corneille și Racine, tragediile lui Voltaire constituie un autentic „teatru de idei". Scriitorul care afirmă că urăște fabulele impostorilor, dar le iubește pe acelea ale copiilor, realizează un teatru bazat prin excelență pe alegorie și parabolă.

Prin transferul unor trăsături ale epocii contemporane într-un plan fictiv, localizat într-o epocă sau arie geografică îndepărtată, dramaturgul face apel la teatru, așa cum a făcut și la eseu sau la proză, pentru a transmite anumite idei de largă circulație în epocă.

În acest spirit, Voltaire scrie tragedia *Brutus*, jucată la Paris în 1730 și publicată în 1731. Faptul nu este singular în epocă. În Italia, Alfieri, animat de același spirit liberal, realizează și el o operă pe aceeași temă. *Istoria Romei*, așa cum fusese consemnată de Tit Liviu, le furnizează ambilor scriitori un pretext adecvat pentru a-și exprima propriile idei.

Antidespotic prin excelență, Voltaire face din Brutus un exponent al spiritului liberal roman care luptă pentru apărarea republicii. Tragedia are o structură clasică, de mare rigoare compozițională. Brutus este astfel personajul protagonist ; Tarquinius, regele detronat, este antagonistul, în vreme ce personajele de legătură sînt reprezentate de uneltitorul Messala și ambasadorul intrigant, Arons.

Voltaire realizează astfel în primul rînd o intrigă cu caracter politic. Ea este dublată însă de una de natură sentimentală, susținută de un alt cuplu de personaje, reprezentat de Titus și Tulia. Dar cum Titus este fiul lui Brutus și Tulia fiica regelui răsturnat, intriga sentimentală nu poate fi despărțită de cea politică.

În *Discurs asupra tragediei*, Voltaire s-a simțit obligat să explice această ciudățenie, pe care ar fi putut-o semnala unii critici, prin necesitatea de a explora rolul pasiunilor profunde în cristalizarea caracterelor umane. De aceea, fuziunea între cele două planuri ale intrigii se produce în toate momentele de maximă tensiune a operei.

Planurile antitetice ale tragediei vizează astfel atît luptele politice, cît și dramatismul marilor zbateri de conștiință, provocate de iubirea unor personaje provenite din două lumi antagonice.

Dar în pofida aglomerării de evenimente, prima parte a tragediei are un caracter static. Evident că un dinamism elementar al intrigii nu poate fi contestat, dar el nu rezultă din prezența unor peripeții, ci din forța unor replici care trădează doar anumite opoziții de caractere și de idei. Retoric, versul voltairian subliniază tipul de replică apt să sugereze o atitudine. Consulul Brutus este astfel investit de scriitor cu patrimoniul de gîndire specific secolului luminilor. Tenta sa antimonarhică este elocventă :

„Să se deprindă regii cu-această stare dreaptă,
Republica romană-i cu ei pe-aceeași treaptă,
Și va veni și ceasul cel hotărît de zei
Cînd au să plece capul supuși în fața ei." [1]

Dar acest spirit republican manifestă față de popor o atitudine plină de rezerve, care rezultă din cele mai multe texte social-politice sau literare din secolul luminilor. Poporul, spune el :

„În dragoste și ură e orb, și poate fi
Umil și mîndru, slugă și despot într-o zi" [2].

Semnificativ ni se pare pentru acest teatru de idei, lipsit de un puternic dinamism interior, faptul că conflictul fundamental latent nu se declanșează în cadrul cuplului antagonic principal reprezentat de Brutus-Tarquinius, ci în sfera celui format de Titus-Tulia.

Beneficiind din plin de lecția oferită de teatrul racinian, Voltaire transferă acest conflict pe planul conștiinței, drama pasională trăită de Titus și Tulia indicînd primii termeni specifici acestui gen de teatru tragic. Titus este prezentat de Voltaire ca un autentic erou corneillian, care trăiește o pendulare tragică între datorie și iubire. Și pentru el, ca

[1] Voltaire, *Opere alese*, I, ESPLA, 1957, p. 92.
[2] *Op. cit.*, p. 93.

și pentru personajele din teatrul lui Corneille și Racine, ambele alternative ce i se oferă au o pondere egală. De aceea, ieșirea lui din acest impas nu se poate produce decît prin moarte :

„Grea osîndă mi-apasă viitorul
Ori scîrba, ori ocara.
Sînt Titus, trădătorul". [1]

În această dispută provocată de dragoste și de imposibilitatea opțiunii pentru o anumită alternativă, personajele care se polarizează în jurul său au rolul unui „cor antic", enunțător de judecăți grave și prevestitor de rău.

Prezența acestui „cor" de uneltitori și intriganți demonstrează de pe acum tributul pe care Voltaire, în mod tacit, îl plătește teatrului shakespearian. Privit din perspective multiple, Titus este definit la început de scriitor prin rezonanța pe care o are comportamentul său în conștiința celorlalți. Drama lui este reconstituită și pe această cale, Messala, uneltitorul, este tipul martorului antagonist satisfăcut.

„Mînia ce-l frămîntă, otrava ce-l îmbată,
Iubește pe prințesă". [2]

Voltaire realizează astfel fuziunea dintre intriga politică și cea sentimentală care, deși nu se armonizează niciodată pe un plan convergent, are mereu zone de comunicare. La zbuciumul sentimental, Voltaire adaugă neliniștea întrebărilor politice declanșate de abilul sol al regelui :

„Ce despot e mai aspru ca duhul din senatul
Republicilor celor ce-au răsturnat regatul ?
Și legile romane sînt aspre, sînt tirane.
. . . .
Poporul te înfruntă, senatul te subjugă..." [3]

[1] *Op. cit.*, p. 121.
[2] *Op. cit.*, p. 101.
[3] *Op. cit.*, p. 106.

Înainte de a se cristaliza o ciocnire violentă, bazată pe evenimente, intriga este susținută în exclusivitate de un anumit dialog socratic.

Într-o întreagă suită de scene, pe prim plan rămîne mereu Titus, pus de scriitor să formeze singur alternativa tragică, de ordin istoric cu care el confruntă iubirea :

„Pot eu sluji tiranii pe care i-am înfrînt ?" [1]

Voltaire face astfel eforturi notabile, pentru a-și introduce eroul în acest spațiu tragic al opțiunii cu care ne-a familiarizat dramaturgia clasică. Copleșit de iubire, Titus nu poate opta pentru datorie. De aceea, el trebuie să ispășească greșeala alegerii unui drum eronat, prin moarte, în vreme ce Brutus, tatăl său, optînd pentru datorie, este nevoit s-o consfințească prin sancționarea gravă a fiului său.

Dacă dialogul dintre Titus și Tulia este adesea artificial și lipsit astfel de un dramatism autentic, patetismul lui Brutus, ca tată îndurerat, are însă o grandoare viabilă :

„Hai sprijin drag, pe care-l speram la bătrînețe,
Îmbrățișează-ți tatăl, deși te-a condamnat,
Lovindu-ți crima, Roma s-admire moartea ta". [2]

Voltaire își propune astfel să realizeze prin jertfă apoteoza tatălui, ca simbol al spiritului republican, iar prin moarte pe aceea a fiului, atras de pasiune și eroare.

Semnificativă prin enunțul unor principii iluministe, alegoria tragică despre Brutus are un caracter epigonic.

Dacă tragedia aceasta constituie astfel o alegorie despre libertate și luptă împotriva monarhismului despotic. *Zaira* (1732) este o parabolă despre *toleranță*. Mai aproape de formula teatrului shakespearian decît de aceea a tragicilor greci, Voltaire realizează prin sultanul Orosman un

[1] *Op. cit.*, p. 126.
[2] *Op. cit.*, pp. 148—149.

nou Othello, care ucide orbit de furia geloziei. Dacă parabola tragediei lui Voltaire s-ar fi oprit aici, ea ar fi fost doar o imitaţie mediocră. Dar autorul nu se limitează la explorarea geloziei, nefiind preocupat doar de realizarea unei noi tragedii pasionale, ci de conflictul aberant ce poate rezulta din antinomiile dintre iubire, credinţă şi interesele de stat.

Intriga este în aşa manieră structurată, încît această tragedie petrecută în vremea cruciadelor cu cavaleri, evenimente catastrofice şi un epilog final exemplificator, să se poată constitui într-o patetică lecţie despre toleranţă. De aceea peripeţiile modifică mereu unele situaţii previzibile încît caracterul aberant al relaţiilor umane, bazate pe agresiune şi prejudecăţi, să poată rezulta cu toată puterea. Cuplul fundamental este deci în aşa manieră conceput pentru a putea fi subliniate antinomiile religioase. Sultanul Orosman este îndrăgostit de frumoasa creştină Zaira, rămasă din copilărie la Ierusalim, unde se găseau ca prizonieri şi alţi francezi pentru a căror răscumpărare cavalerul Nerestan plecase în patrie spre a obţine sumele necesare.

Voltaire este însă un adept al „loviturilor de teatru", al peripeţiilor absolut neprevizibile, destinate să ţină locul proceselor psihice care solicitau o investigare complexă. De aceea intriga din *Zaira* este marcată de coincidenţe forţate, imbrogliouri tragice, artificiale. Ca şi în teatrul absurd de idei, de genul celui cultivat de Camus, în *Zaira* tragicul este declanşat de un *malentendu.*

Sultanul acordă eliberarea prizonierilor cu excepţia regelui Lusignan. Îndrăgostită, Zaira acceptase căsătoria cu Orosman şi refuză întoarcerea în Franţa. În această etapă de evoluţie a intrigii Voltaire introduce prima lovitură de teatru : Zaira află că este sora lui Nerestan şi că amîndoi sînt fiii regelui prizonier.

Pe această cale scriitorul enunţă pretextul luptei dintre pasiune şi datorie, cu care ne-a obişnuit teatrul clasic.

Un bilet al lui Nerestan, trimis sorei sale, care începea cu formula obişnuită, „dragă Zaira", este cauza care declanşează gelozia tragică. Bănuită de trădare de către sultanul gelos, Zaira, care venea să-şi întîlnească încă o dată fratele, este ucisă cu pumnalul. Copleşit de durere, Nerestan îşi plînge sora, iar sultanul, după ce constată confuzia tragică, se străpunge cu pumnalul, nu înainte de a elibera toţi prizonierii.

În felul acesta ipostaza unui nou Othello este reeditată într-un context diferit. Critica a remarcat de multă vreme că în cazul în care biletul lui Nerestan ar fi început cu formula „dragă soră", nu „dragă Zaira", confuzia tragică nu ar fi avut loc. Dar alături de această ambiguizare artificială a situaţiilor declanşatoare de gelozie furibundă, există un fundal mai general al parabolei, caracterizat prin luptele religioase fanatice, care impune lecţia despre „toleranţă" a scriitorului iluminist. Unele situaţii aberante sînt create de scriitor în acest scop. Personajele sale nu izbutesc să capete complexitate şi nu au nici adîncimea eroului cu structură unidimensională din tragedia clasică.

Caracterul programatic, tezist al teatrului lui Voltaire rezultă şi din titlul unei opere ca *Mahomet sau fanatismul* jucată la Paris, după multe dificultăţi, abia în 1742.

Pentru a combate fanatismul, dramaturgul francez realizează astfel încă o parabolă bazată pe un caz exemplificator care are un scop antisacral. Mahomet este în primul rînd dezeroizat, înfăţişat ca un ins viclean, lipsit de scrupule, religia fiind pentru acest impostor doar un mijloc de asuprire a popoarelor.

Conflictul fundamental evoluează şi de data aceasta între personajul protagonist, Mahomet, şi antagonistul reprezentat de Zopire, şeriful din Mecca. În acest gen de teatru de idei, declararea conflictului se face printr-un limbaj agresiv, destinat să suplinească absenţa evenimentelor violente pe care abia le declanşează.

Întîlnirea dintre cele două personaje este caracterizată prin tipul acesta de replică agresivă, investită de autor cu o complexă forţă de demitizare.:

„Roşesc doar pentru tine
a cărui viclenie ce ştie să dezbine
şi ţara a tîrît-o la marginea pieirii,
tu cel ce-arunci sămînţa rea a ticăloşirii
şi ai adus războiul cînd pacea era-n toi.
. . . .
Tiran al ţării tale, aşa-n lăcaşul meu
vii tu să-mi dărui pacea, vestind un Dumnezeu ?" [1]

Şi de data aceasta Voltaire a realizat un transfer de realitate, conflictul de la Mecca, cu toate consecinţele fanatismului şi ale luptelor religioase, fiind doar un substitut al unor situaţii similare din vremea scriitorului.

Sporul actului tragic este realizat şi de data aceasta de scriitor prin „lovitura de teatru". Personajul de legătură pus de Mahomet să-l ucidă pe Zopire este fiul acestuia. Dar sclavul Seide află adevărul doar după comiterea crimei. Lecţia parabolei rezultă din epilogul tragediei.

Dramaturgia lui Voltaire are un caracter polemic la fel cu scrierile în proză sau poemele sale epice. Polemica scriitorului este de idei. Personajele şi conflictele create slujesc în exclusivitate la propagarea unor principii. Inovaţiile sînt extrem de reduse. Ele vizează eroii naţionali, costumele, structura scenei şi regia. Sub influenţa lui Shakespeare, Voltaire nu mai respinge miracolul în artă *(Semiramis)*, lărgind astfel sfera de alegere a subiectelor de la *Oedip* şi *Moartea lui Cezar* pînă la *Meropa*. Privită în ansamblu, opera sa dramatică aparţine unui epigon al clasicismului care nu mai poate reactualiza un gen ameninţat de perimare.

---

[1] Voltaire, *Opere alese*, II, ESPLA, 1957, pp.114 —115.

O altă tentativă de revitalizare a tragediei vine din Italia, fiind reprezentată de Vittorio Alfieri (1749—1803), care este un spirit liberal al epocii. Într-un eseu al său intitulat *Prinţul şi literele*, autorul afirmă : *„Adevăraţii scriitori sînt tribuni onoraţi ai popoarelor sclave, fiind sublimi şi naturali. Crescuţi în această demnitate, prin forţa şi entuziasmul lor, ei imprimă în inima popoarelor dragostea de adevăr, de ceea ce este just, măreţ şi util, reprezentînd libertatea care rezultă în mod firesc din toate acestea. Teatrul, proza, istoria, elocinţa, întreaga literatură devin astfel o şcoală vie a virtuţii şi a libertăţii. Asemenea opere vor fi fără îndoială interzise, împiedicate să apară, urmărite. Dar ele sînt citite, utile şi pe marginea lor se poate medita...* [1]"

În evoluţia teatrului italian, tragedia din veacurile anterioare nu a căpătat strălucirea celei din Franţa. Unele tradiţii clasice sînt reprezentate de Federico della Valle, Carlo de Dottori. Scipione Maffei realizează şi el o *Meropă* (1713), ca şi Voltaire în Franţa. Alfieri încearcă, la fel ca autorul *Zairei*, să facă din opera sa o tribună de luptă şi de idei. În prefaţa unui eseu al său, *Despre tiranie* (1777), autorul declară că paginile operei sale sînt dedicate ideii de libertate.

Cunoscător profund al teatrului clasic, preocupat de problemele procesului de creaţie, Alfieri realizează o operă bogată, cu o tematică variată, specifică unei literaturi de tranziţie care pendulează între clasicism, iluminism şi preromantism. Autorul scrie tragedii de inspiraţie variată ca *Cleopatra, Filippo, Antigona, Maria Stuart, Brutus I, Saul.* Acestea demonstrează receptivitatea sa atît faţă de subiectele oferite de antichitate, cît şi faţă de cele din alte epoci şi arii geografice.

Bineînţeles că simpla selecţie a unor subiecte de tragedie nu este elocventă pentru configurarea personalităţii

---

[1] *Apud* L. Thoorens, *Panorama des littératures*, Marabout Université, III, 1966, p. 220.

unui dramaturg. În începuturile sale literare, după unele preliminarii lipsite de semnificație, Alfieri scrie *Filippo* (1775), tragedie inspirată de evenimentele desprinse din istoria Spaniei din vremea lui Filip al II-lea și a fiului său Carlos. Opera lui Alfieri pleacă astfel de la unele fapte istorice care stau și la baza dramei *Don Carlos* de Schiller și *Egmont* de Goethe.

Dramaturgul italian aduce o selecție proprie a evenimentelor care contribuie la cristalizarea intrigii și a sensului ei.

Filip al II-lea este reprezentat ca un exponent al tiraniei. Aceasta îl dezumanizează alienîndu-l în relațiile cu ființele cele mai apropiate. Acuzîndu-și în mod absurd fiul de atentat împotriva lui, Filip îl trimite la închisoare, punînd la cale să-i fie ucis în același timp cel mai apropiat prieten. Ca și în drama *Don Carlos* de Schiller, Alfieri păstrează și el acea dublă intrigă de factură politică și sentimentală. Oponent al tatălui său pe planul ideilor, Don Carlos este îndrăgostit și de soția acestuia, Izabela. Epilogul piesei este profund tragic, mult mai complex din acest punct de vedere decît la Schiller. Supus unor dure și aberante încercări, Don Carlos se sinucide, șansele lui de luptă împotriva tiraniei fiind total anulate. Regina îndurerată face la fel. Confruntat cu actele terorii, Filip apare ca un monstru neameliorabil. Opera se susține prin finețea investigației psihologice, concizia replicii și dramatismul pasiunilor devastatoare.

De la istoria Spaniei, Alfieri se întoarce și el, ca și dascălii săi din teatrul clasic, spre modelele oferite de cultura greacă și istoria romană. În *Antigona* (1776) regăsim aceeași intrigă cunoscută din opera lui Sofocle. Dar în opoziția dintre legea inflexibilă, reprezentată de regele tiran, și acțiunea nonconformistă, Alfieri anticipează spiritul modern, punînd accentul pe Antigona. Laitmotivul luptei dintre libertate și tiranie traversează și tragediile *Agamemnon* și *Orestia*, ca și acelea inspirate de istoria romană în versiunea lui Tit Liviu, cum sînt *Virginia*, *Sofonisba*, *Brutus I*, *Brutus al II-lea* și altele.

Semnificativă pentru arta de dramaturg a lui Alfieri ni se pare tragedia *Brutus I* (1786—1787). Spre deosebire de Voltaire, scriitorul italian realizează dinamica intrigii nu atît prin replicile socratice, care duc la înfruntarea de idei, ci printr-o imensă mișcare de personaje. Faptul acesta îl determină pe istoricul literar Vito Pandolfi să compare acea largă mișcare a poporului sau a soldaților și a senatorilor, cu scenele de masă din unele tragedii ale lui Shakespeare, ca *Iuliu Cezar* și *Coriolan*.

Alfieri nu-și construiește opera prin realizarea unor cupluri simple de personaje. Evenimentele de prim plan sînt oferite de revolta poporului roman, întemeierea republicii, conjurația monarhiștilor și condamnarea lor. Opera aceasta tragică este spectaculoasă și grandioasă, preferințele scriitorului pentru asemenea scene fiind cunoscute. Alte tragedii sînt însă de la început sortite eșecului. În *Brutus al II-lea* (1782—1787) pasiunea excesivă pentru idei distruge opera ca spectacol, iar *Cea de-a doua Alcestă* demonstrează degradarea tragediei în melodramă.

Alfieri face astfel și el un teatru de idei, dar acesta este mereu susținut de fluxul evenimentelor. Dar ca și la Voltaire, căutarea soluțiilor de revitalizare a tragediei, prin exploatarea acelorași vechi surse de inspirație, duce încetul cu încetul la degradarea acestei milenare specii literare, pe care excesul de teatralitate nu o mai poate salva.

Mai receptiv față de nou decît Voltaire, Alfieri nu a depășit nici el decît în foarte puține cazuri ambițiile unui teatru abstract al cărui spirit liberator nu l-a putut însă salva de la perimare.

Dealtfel, cele mai multe încercări de continuare a tragediei se fac în acest sens, spiritul clasicizant fiind și mai puternic în alte țări unde ideile iluministe nu pătrunseseră încă în teatru, deși se cristalizaseră de multă vreme în peisajul general al culturii. Addison scrie astfel o tragedie

despre *Cato*, iar în Germania, Gottsched, care rămîne teoreticianul cel mai rigid al teatrului, publică un *Cato murind*. Spaţiul acesta poetic steril nu mai este capabil să ducă la înnoirea tragediei în aşa măsură, încît ea să-şi recapete prestigiul.

De aceea rezervele faţă de tragedie, considerată un gen de teatru perimat, şi polemicile privitoare la înnoirea artei dramatice se intensifică. Ele sînt formulate de personalităţi artistice cu o formaţie diversă, fiind exprimate în primul rînd în acele ţări unde rezistenţa spiritului clasic faţă de tentaţiile de inovare era foarte pronunţată.

Triumful dramei burgheze şi premizele sale teoretice. Reflecţii despre comedie. Opoziţia faţă de tragedie duce în cele din urmă la impunerea unui nou gen de teatru reprezentat de *drama burgheză*. Ea vine din partea unor scriitori cu formaţie literară eterogenă ca : Diderot, Lessing, Sebastien Mercier, Beaumarchais şi Goldoni, la care se pot adăuga apărătorii melodramei, ca Rousseau, sau ai *„comediei larmoiante“* ca O. Goldsmith.

Adeseori pledoaria esteticienilor şi a dramaturgilor pentru drama burgheză este realizată concomitent cu cerinţa de diversificare şi înnoire a comediei, al cărei univers tipologic trebuia să reprezinte specificul societăţii din acea vreme. [1]

O contribuţie fundamentală în legătură cu dezbaterile privitoare la drama şi comedia burgheză este reprezentată de eseul lui Diderot, *Despre poezia dramatică* (1758). Scriitorul francez pleacă de la specificul operei de teatru, stabileşte deosebiri între diversele specii ale dramaturgiei, caută noi soluţii, care merg de la specificul operei pînă la arta spectacolului.

---

[1] Vezi întreaga discuţie în F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIII-e siècle*, Armand Collin, Paris, 1971.

Diderot nu se îndepărtează de conceptul artei ca *mimesis*. Teatrul face prin urmare parte din seria „artelor imitative“. Dramaturgia are, după părerea sa, rostul de a sesiza „miezul lucrurilor“, de a le „transpune fizic din natură“. Dar coeficientul de imitare a realităţii este diferit în speciile de teatru. Dacă în tragedie selecţia de evenimente se face din istorie, care furnizează date reale, ficţiunea pe marginea acestora fiind mai redusă, în comedie poetul creează totul. Oricum, Diderot îi lasă scriitorului libertatea de a-şi alege subiectul după bunul său plac. În consideraţiile sale despre estetica teatrului, gînditorul francez pleacă de la Fontenelle. El pledează pentru o respectare elastică a unităţilor în teatru, precum şi pentru o intrigă simplă în care accentul să nu cadă pe aglomerarea excesivă a operei cu evenimente, ci pe capacitatea scriitorului de investigare a pasiunilor umane şi de reprezentare a unor caractere.

Diderot împarte dramaturgia în patru categorii fundamentale :

1 „Comedia veselă“, care are ca subiect ridicolul şi viciul.

2 „Comedia serioasă“, care vizează virtutea şi datoriile omului.

3 „Tragedia burgheză“, al cărei obiectiv este reprezentat de moravurile domestice.

4 „Tragedia propriu-zisă“, în a cărei sferă intră catastrofele publice şi marile nenorociri.

În consideraţiile sale din eseul *Despre poezia dramatică*, scriitorul acordă o deosebită atenţie dramei morale, teatrul fiind, în general, domeniul cel mai adecvat de dezbatere a unor probleme etice care ne determină să iubim virtutea şi să urîm viciul.

Diderot pledează pentru o anumită artă realistă, concepută din multe puncte de vedere în maniera clasicilor, dar care nu este lipsită de anumite implicaţii sentimentale. Influenţa lui Richardson se exercită cu discreţie asupra artei

şi gîndirii sale estetice, fapt pe care îl constatăm şi la un alt inovator al dramaturgiei, ca Lessing.

Scriitorul francez cere o mai mare exactitate a scenelor, precum şi o precizare şi diferenţiere a caracterelor în funcţie de mediu şi profesiune. Artificiile din dramaturgia vremii sînt apreciate de el în mod diferenţiat. Dacă acceptă „loviturile de teatru", ca şi Voltaire, cere în schimb suprimarea valeţilor şi a confidenţilor care încarcă în mod excesiv spectacolul.

Nu se poate trece de asemenea cu vederea faptul că într-o epocă puţin preocupată teoretic de arta spectacolului, Diderot acordă o atenţie deosebită structurii scenei şi jocului actorilor. El este doar acela care cere scoaterea spectatorilor din scenă şi introducerea celui de-al patrulea perete, care este cortina.

Preliminariile unei adevărate estetici a jocului actorilor rezultă din eseul său, *Paradoxul actorului* (1770). Diderot este cel dintîi scriitor şi estetician care încearcă să afirme şi să legitimeze o motivaţie raţionalistă referitoare la arta interpretativă a actorului. Teza fundamentală pe care scriitorul francez îşi propune să o ilustreze vizează faptul că actorul are nevoie de mai multă judecată şi de mai puţină sensibilitate. După părerea sa, sensibilitatea excesivă este aceea care întreţine mediocritatea, în vreme ce absenţa acesteia îi poate ajuta pe actori să atingă sublimul.

În sprijinul acestei teze de incontestabilă noutate în epocă Diderot aduce şapte argumente fundamentale :

1 Emoţia nu se poate repeta la comandă. Dacă actorul se bazează pe sensibilitate, el devine inegal, prin urmare, bun într-o seară şi slab în alta.

2 Atitudinea şi compoziţia sînt necesare, precum şi o anumită transpunere, dar pentru a da viaţă personajelor actorul trebuie să se ridice prin inteligenţă la înălţimea rolului, dominîndu-şi propriile emoţii.

3 Procesul formării emoţiei nu este acelaşi în cazul unui eveniment obişnuit şi al unei reprezentări estetice.

4 Actorul stăpîn pe mijloacele sale este cel matur şi calm, nu tînărul prea impetuos.

5 Experienţa a demonstrat că actorii care creează iluzia că sînt emoţionaţi nu sînt.

6 Actorul se prezintă foarte bine nu în focul emoţiilor prime, ci după săptămîni întregi de lucru, cînd este blazat

7 Ceea ce se pretinde actorilor se cere tuturor oamenilor superiori. Emoţia este potrivnică funcţiilor intelectuale.

Pornind de la o demonstraţie care vizează arta interpretării actorului, scriitorul francez ajunge în cele din urmă la formularea unor exigenţe care au în vedere comportamentul intelectual superior, în general.

În pofida unor evidente exagerări, estetica intelectualistă, care îşi propune să demonstreze supremaţia raţiunii asupra emoţiei, nu a rămas fără ecou pe parcursul timpului. Concepţia lui Brecht despre „efectul de distanţare", care stă la baza esteticii antiaristotelice, nu este străină de principiile exprimate de scriitorul francez. Se ştie doar că, în anii de exil, dramaturgul german pusese bazele unei asociaţii de teatru denumită *Diderot-Gesellschaft*.

Concepţia lui Diderot despre jocul actorului ne permite să vedem în el un anticipator al teoriei „efectului de distanţare" şi totodată un strălucit exeget al dramei şi al comediei burgheze.

Plecînd de la conceptul de artă ca *mimesis*, Diderot pune bazele unei estetici realiste, fundamentată pe anumite coordonate psihologice intelectualiste.

Dacă unele principii exprimate de Diderot nu au avut un larg ecou imediat în Franţa, numeroase sugestii desprinse din consideraţiile acestuia despre teatru au fost reţinute de esteticianul german Lessing.

Opera prin care acesta îşi propunea să îndrumeze dramaturgia germană pe o cale fertilă şi prin care se distanţa de clasicismul francez este *Dramaturgia de la Hamburg*. Cititorul se găseşte în faţa unui adevărat caleidoscop literar, justificat dealtfel şi prin finalitatea sa. *Dramaturgia*

de la Hamburg a apărut inițial în bucăți izolate, între anii 1764—1769, însumînd recenzii și dări de seamă asupra unor spectacole de la teatrul din Hamburg, cărora autorul, înclinat spre generalizarea estetică, le dă mereu o amplă justificare teoretică. În felul acesta sînt analizate unele piese de Corneille și Racine, se fac ample referințe la teatrul grec și comedia romană, și se emit judecăți pline de profunzime asupra dramaturgiei lui Shakespeare. Lessing realizează o complexă teorie a genului dramatic în care sînt fixate coordonatele tragediei, ale comediei și, în cele din urmă, ale dramei burgheze pe care avea s-o ilustreze prin propria sa creație artistică. Punctul de plecare este *Poetica* lui Aristotel. După exemplul grecilor, mărturisește autorul, a intenționat să-și intituleze opera *Didascalii din Hamburg*, dar a renunțat la această idee de teama de a nu fi acuzat de imitație. [1]

Intențiile scriitorului sînt multiple. El precizează că *„Această dramaturgie va să țină o evidență a tuturor pieselor ce se vor reprezenta, și va să însoțească fiecare pas pe care arta, atît a poetului, cît și a actorului, îl va face aici.“* [2]

Dar Lessing este un spirit critic prin excelență. Tentațiile sale inovatoare nu se manifestă numai prin judecățile severe referitoare la Corneille, Racine, Voltaire, ci și prin maniera liberă, personală, prin care interpretează *Poetica* lui Aristotel. După părerea sa, tragedia nu inspiră *mila* și *groaza*, ci *mila* și *teama*, gînditorul grec fiind, după părerea sa, *„înțeles greșit, tradus greșit“*. [3]

În pofida acestor amendamente aduse principiilor aristotelice, Lessing rămîne un adept al esteticii emoționaliste și totodată un decis apărător al artei investite cu o funcție etică. În considerațiile sale despre comedie (art. XXIX) atitudinea aceasta devine foarte evidentă. Abordînd problema

[1] Lessing, *Opere*, I, ESPLA, 1958, p. 141.
[2] *Op. cit.*, p. 41.
[3] *Op. cit.*, p. 99.

comediilor de moravuri, Lessing sesizează un anumit specific local și național pe care acestea îl pot căpăta. El se întreabă cum poate fi găsită modalitatea cea mai firească de a le reprezenta pe scenele de teatru.

Admirația esteticianului german pentru dramaturgia din antichitate, conjugată cu cea pentru unii scriitori renascentiști, nu exclude anumite rezerve critice formulate față de clasicii francezi din secolul al XVII-lea, la care se adaugă năzuința de a fi exprimate unele cerințe specifice artei epocii și culturii în ambianța căreia trăia.

Lessing înțelege astfel semnificația unității de acțiune în antichitate și în cele din urmă corelatele ei privitoare la timp și spațiu în teatru, dar nu acceptă ca acestea să fie transformate în adevărate canoane constrîngătoare sau dogme în funcție de care să fie rostite anumite judecăți estetice. *„Din partea mea, Meropele lui Voltaire și ale lui Maffei ar putea să dureze opt zile și să se petreacă în șapte locuri din Grecia. Numai să aibă frumusețea care să mă facă să uit aceste pedanterii. Cea mai strictă respectare a regulilor nu poate să compenseze cea mai mică greșeală în caracterizarea personajelor.“* [1]

Fuziunea între principiile clasice și moderne este aceea care dă nota specifică esteticii teatrale, formulată de Lessing. Esteticianul german se configurează astfel ca un exponent al motivației cauzale, raționale a faptelor personajelor, și, totodată, ca un adept al reprezentării unui comportament general, cînd caracterul uman apare determinat de anumite împrejurări precise (art. XIX).

Dar aceste exigențe vizează un teatru nou, populat cu personaje firești desprinse dintr-o altă lume, deosebită de acele „scheme supraumane“ cu care ne-a obișnuit clasicismul francez.

Dacă universul tragediei este „o teodicee“ [2], în care apare conflictul dintre om și divinitate, în comedia burgheză tre-

[1] *Op. cit.*, p. 81.
[2] R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, p. 180.

buie să se configureze o lume reală, cu evenimente și personaje desprinse din contemporaneitatea națională. În felul acesta considerațiile lui Lessing despre teatrul antic, renascentist și clasic francez ancorează în definirea unor cerințe relative la teatrul național, drama și comedia burgheză găsindu-și astfel un nou și strălucit apărător. Scoțînd teatrul din sfera supranaturalului și a canoanelor celor trei unități, Lessing îi precizează astfel o nouă funcție socială și etică, corespunzătoare cerințelor majore ale gîndirii iluministe. De pe o altă platformă de idei decît Herder, Lessing se configurează ca un estetician clarvăzător care propagă o artă națională, profund originală, inspirată din tradițiile poporului german.

Una din pozițiile cele mai violente de negare a perspectivelor teatrului de factură clasică este formulată de Sebastien Mercier în *Despre teatru sau eseu despre arta dramatică* (1773). Scriitorul pleacă de la premisa falsității teatrului din secolul al XVII-lea pentru considerentul că a amestecat aventurile eroilor din antichitate cu sentimentele noastre.

Judecînd astfel teatrul din perspectiva cerințelor contemporaneității, Sebastien Mercier precizează că tragedia s-a degradat într-un fel de farsă serioasă, bazată pe antecedente greu de înțeles, iar comedia a devenit și ea falsă și aridă, ceea ce o face să nu mai poată corespunde cerințelor epocii moderne.

Genul de teatru pe care Sebastien Mercier îl consideră adecvat timpului său este drama. Pledînd pentru o dramaturgie care să fie înțeleasă de toți spectatorii și care să poată aduce pe scenă oameni din păturile mijlocii, cu profilul lor caracteristic, scriitorul francez vede în dramă, ca și Victor Hugo mult mai tîrziu, o expresie a artei totale.

Eroul dramei nu mai este privit ca un personaj dominat de voință și rațiune, ca în tragediile lui Corneille, ci ca o ființă plină de sensibilitate.

Adversar al regulii celor trei unități și al teatrului în versuri, apărător al dramei capabile să iluzioneze și să contopească în structura ei toate celelalte specii de teatru, Sebastien Mercier este scriitorul care cere în plin secol al luminilor să fie adus poporul pe scenă și să se scrie pentru popor. Finalitatea teatrului, atît de mult dezbătută în această epocă, n-a declanșat nici o altă poziție mai răspicată ca aceasta.

Ni se pare în același timp semnificativ faptul că un excelent creator al comediei burgheze, cum a fost Beaumarchais, se arată deosebit de entuziasmat de rolul dramei burgheze, pe care a cultivat-o cu mai puțini sorți de izbîndă. În prefața dramei *Eugenia* (1767) autorul pledează în mod deschis pentru o dramă serioasă, a cărei superioritate asupra comediei ar rezulta și din efectele mai adînci pe care le poate avea asupra spectatorului. Prima chestiune de o notabilă importanță, abordată de autor, vizează necesitatea selectării unor teme și subiecte inspirate din contemporaneitate : *„Ce mă interesează pe mine, cetățean pașnic al unui stat monarhic din secolul al XVIII-lea, revoluțiile de la Atena și Roma ? Ce interes veritabil pot eu să am pentru moartea unui tiran din Pelopones, sau pentru sacrificiul unei tinere prințese din Aulida ?“* [1]

O altă problemă dezbătută de Beaumarchais în spiritul epocii sale este aceea a opțiunii sale estetice pentru teatrul în versuri sau în proză. Adeziunea lui pentru teatrul în proză are o multiplă semnificație. Stilul mai simplu, lipsit de podoabe excesive, dialogul neîncorsetat de rimă, absența iluziei nemotivate, toate acestea dau teatrului în proză o mai mare autenticitate, de unde necesitatea ca drama serioasă sau tragedia domestică să meargă pe această cale.

Prefețele și scrisorile explicative ale lui Beaumarchais, care însumează numeroase observații despre arta sa dra-

---

[1] *Apud : L'art du théâtre,* antologie editată de O. Aslan, Editions Seghers, 1963, p. 204.

matică, sînt foarte bogate. Dar pledoaria aceasta pentru „drama serioasă“, ni se pare cea mai elocventă. Lumea nouă pe care Beaumarchais o aduce în teatrul său capătă astfel o convingătoare și strălucită justificare teoretică.

Dacă scriitorul francez se declară astfel adeptul „dramei burgheze“ în Anglia, Oliver Goldsmith nu ezită să pună în lumină avantajele „comediei larmoiante“. Genul acesta fusese cultivat și mai înainte, dar prozatorul și dramaturgul englez consideră că noua „comedie sentimentală“ din secolul al XVIII-lea trebuie să aducă pe scenă aceeași lume pentru care optase și Lessing sau Beaumarchais : *„Un nou gen de compoziție dramatică a fost introdus, sub numele de comedie sentimentală, unde se arată mai mult virtuțile vieții particulare, decît viciile, nefericirile mai mult decît erorile omenești stîrnind interesul piesei“*. [1]

Oliver Goldsmith justifică necesitatea comediei sentimentale atît prin succesul ei și facilitatea cu care este creată, cît și prin capacitatea de amuzare a publicului, considerată de autor ca o cerință fundamentală.

Declanșată pe un alt plan al dezbaterilor estetice și al opțiunilor literare, disputa îndelungată dintre clasici și moderni nu-și găsește în această epocă literară de tranziție o rezolvare tranșantă.

Ceea ce ni se pare de la început demn de reținut în această complexă polemică despre regulile imuabile, despre teatrul în versuri sau în proză, despre conflictele etice și sociale selectate din trecut sau din prezent, despre antinomiile istoricitate-anistoricitate și imitație-originalitate este delimitarea spiritelor epigonice clasicizante și constituirea nucleului modern care apăra drama și comedia burgheză.

Determinată deseori de opoziția sau adeziunea față de teatrul shakespearian, înnoirea teoretică a concepției despre teatru este susținută în numeroase arii de cultură, prin opere literare profund viabile. Într-o vreme în care tragedia de factură clasică găsea din ce în ce mai puțini adepți, fiind socotită un gen perimat, drama și comedia burgheză înregistrează o deosebită eflorescență. Evident că nu întotdeauna cantitatea imensă de teatru care s-a scris în acest secol poartă și amprenta unei calități artistice indiscutabile. Exemplele care se pot recolta din istoria dramei ni se par elocvente. Atît Diderot, cît și Beaumarchais, Marivaux, Goldsmith și Lessing scriu drame burgheze. Dar din această impresionantă suită de autori care experimentează noul gen de teatru pentru care pledează, dramaturgia lui Lessing deține un loc deosebit. Începuturile activității sale nu indică o direcție precisă. În suita experiențelor de tinerețe trebuie situate opere ca *Tînărul savant*, jucată în 1749, fragmentul din *Samuel Henzi*, precum și comediile *Liberul cugetător* și *Evreii*, care datează din același an. În 1759 realizează tragedia *Philotas* de inspirație sofocliană și începe să scrie *Faust*, care nu ajunge să depășească stadiul de fragment.

Încercările de tinerețe ne permit să întrevedem elogiul spiritului republican și al ideii de revoluție, precum și năzuința scriitorului de a-și căuta alte modele decît cele pe care i le putea oferi dramaturgia franceză. Opera cu care Lessing se impune pe scenele germane este *Miss Sarah Sampson*, jucată la Frankfurt (1755) cu un succes notabil care se repetă mai tîrziu și în Franța. [1]

Opera aceasta este de fapt o dramă larmoiantă în genul celor cultivate de Goldsmith, dar motivul seducției și sancțiunea răului amintesc mai degrabă conflictele din romanele sentimentale scrise de Richardson. Cazul unui scriitor de formație iluministă care scrie drame sentimentale nu este izolat. Diderot care realizase un entuziast elogiu lui Richardson, face același lucru atît în teatru, cît și în romanul său *Călugărița*. Așa cum pe plan filozofic elogiul rațiunii nu a exclus pe tot parcursul epocii luminilor cultul

[1] *Op. cit.*, p. 200.

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, Marabout Université, 1968, p. 313.

sentimentului, la fel și în teatru coexistența dramei larmoiante cu parabola de idei rămîne mereu posibilă.

Lessing se impune deci pe scenele germane cu o asemenea dramă sentimentală, populată cu personaje virtuoase și ingenue și tipuri demonice de vicioși. Conflictul dintre bine și rău este explorat cu precădere de acest scriitor moralist care nu ezită nici o clipă să facă elogiul omului bun în creația sa literară.

Într-o conferință despre Lessing (1829) H. A. Korff afirmă pe bună dreptate că omul modern, al cărui elogiu îl face dramaturgul german în opera sa, se caracterizează prin trei trăsături fundamentale : „libertate", „idealism" și „toleranță".[1]

Într-adevăr, eroii lui Lessing fac din idealul etic o adevărată religie a existenței lor pentru care sînt întotdeauna gata să se jertfească. Itinerariul existenței lui Miss Sarah Sampson, Telheim, Emilia Galotti, Nathan rămîne ilustrativ în acest sens.

Miss Sarah Sampson este o dramă sentimentală tipică despre seducție, eroare, culpabilitate, răzbunare și iertare. Personajele sînt în așa fel concepute de autor încît să poată întruchipa atitudini fundamentale cu un caracter exemplificator. Spiritul moralist al lui Lessing se face de pe acum simțit. De aceea drama sa este în așa fel concepută încît să poată căpăta caracterul unei parabole. Ca și Lovelace din romanul lui Richardson, Mellefont este în această dramă seducătorul prin excelență. Dragostea pentru Sarah și viața simplă pe care aceasta o trăiește într-o modestă casă de provincie îl determină să-și schimbe viața. Dar trecutul său este prea apăsător pentru ca ieșirea din această criză să poată căpăta un caracter fericit. Autorul introduce în evoluția conflictului pe diabolica Marwood, iubita de altădată a lui Mellefont. Ea o otrăvește pe Sarah în momentul în care tatăl ei era gata să accepte unirea celor doi tineri :

[1] H. A. Korff. *Lessing, Kleist, Schiller*, Koehler und Amelang, Leipzig, 1961, p. 7.

Sarah moare nu înainte de a cere pentru Marwood o generoasă iertare. Disperat, Mellefont se sinucide peste cadavrul ei, iar Arabella, fiica lui Mellefont și a lui Marwood, este adoptată de tatăl victimei.

Drama lui Lessing este astfel aglomerată cu numeroase surprize, evenimente violente, morți precipitate, totul fiind proiectat pe un fond general de profundă umanitate.

Construită după modele engleze, drama creată de Lessing este plină de artificii destinate să sporească implicațiile sale eticiste. Dar superlativele morale ale eroilor săi sînt mereu anihilate de un cadru ostil, de unde nota de patetism lacrimogen a acestor zbateri fără sens.

Dacă *Miss Sarah Sampson* este o dramă sentimentală, *Minna von Barnhelm* (1763—1767) reprezintă un amestec fericit de comedie și dramă serioasă, fapt care nu-i împiedică pe unii istorici literari germani să o considere „Prima comedie clasică germană"[1].

Ceea ce conferă o valoare deosebită acestei opere este în primul rînd faptul că atacă o temă ce reprezintă evenimente desprinse din viața Germaniei. Acțiunea piesei este plasată de autor în timpul războiului de șapte ani. Conflictul este iarăși de natură etică. Cu acesta sînt împletite mici drame și comedii sentimentale, replici antirăzboinice și antimilitariste, pasaje elocvente despre egalitatea dintre sexe etc. Comedia aceasta serioasă are, de fapt, o dublă acțiune. Conflictul principal însumează cuplul Telheim-Minna, iar cel secundar pe Werner și Francisca. Procedeul acesta al acțiunilor paralele și al cuplurilor care dau o anumită simetrie operei este frecvent întîlnit în comedia clasică. Dar ceea ce deosebește opera lui Lessing de dramaturgia clasică este în primul rînd faptul că aici atît personajele care reprezintă lumea de sus, cît și acelea selectate din rîndul slujitorilor sînt privite în aceeași lumină favorabilă.

[1] Vezi *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, Hrsg. H. J. Geerdts, Berlin, 1965, p. 185.

Conflictul operei este generat și în acest caz de o eroare și de excesul spiritului de autojertfire al victimelor, de unde amestecul permanent de dramă cu un ton grav și de comedie larmoiantă. Pe plan etico-social, victima este reprezentată de maiorul Telheim. După faptele de glorie din timpul războiului de șapte ani este demis din armată și suspicionat de acte necinstite. O victimă este și Minna, partenera sa, părăsită de el dintr-un excesiv spirit de onoare, care nu poate tolera degradarea, fie ea chiar aparentă, nici în viața sentimentală.

Intriga din *Minna von Barnhelm* este concepută ca un voiaj dictat de descoperirea unui adevăr afectiv, care se conjugă însă în mod implacabil cu unul de ordin etic. Traiectul acesta plin de obstacole tragicomice duce în cele din urmă la realizarea unei duble consonanțe sentimentale. Din operă nu lipsesc nici travestirile, recunoașterile, imbrogliourile comice etc. De fapt, conflictul dintre Minna și Telheim este doar aparent. El este întreținut de cauze exterioare lor. De aceea nu dispare decît odată cu anularea acestora. Se poate spune că adevăratele surse ale conflictului din această operă sînt determinate de antinomia dintre o fericire conjugală mult dorită și eroarea unui sistem de care individul nu se poate elibera singur.

Procedeele de detaliu folosite de dramaturg poartă amprenta comediei clasice. Minna îl caută pe maiorul Telheim printr-un lung voiaj prin țară. Acesta este dat afară din camera de hotel unde avea să poposească iubita sa. Apare apoi primul semn de recunoaștere, reprezentat de inel, după care cuplul principal se angajează într-un dialog susținut cu argumente desprinse din patrimoniul gîndirii iluministe.

Antinomia care se dezvăluie este între sentiment și rațiune, la fel ca și în teatrul clasic, dar baza ei etică apare mult mai pronunțată. Onoarea devine o adevărată religie a protagonistului :

„MINNA : ... Ești un om nefericit dacă nu mai iubești pe nimeni.
VON TELHEIM : Ai dreptate domnișoară, un nefericit nu mai trebuie să iubească pe nimeni. Își menține nefericirea dacă nu poate să cîștige această izbîndă asupra lui însuși ; dacă e în stare să accepte ca cei pe care îi iubește să se împărtășească din nefericirea lui... Ce grea este această izbîndă !... De cînd rațiunea și necesitatea mi-au poruncit s-o uit pe Minna von Barnhelm, cîtă osteneală mi-am dat !...“ [1]

Replica eroinei este construită în același spirit, dictat de specificitatea dialogului socratic.

„MINNA : Dar fă-mă și pe mine să pricep cît de rațională e rațiunea aceea, cît de necesară e necesitatea aceea.“ [2]

În fața acestei alternative, Lessing, moralistul, pune în lumină capacitatea de jertfire a eroului său, rezultată din renunțare.

„VON TELHEIM : Eu sînt Telheim concediatul, ultragiatul, schilodul... Dumneata celui dintîi i te-ai făgăduit : vrei să-ți ții cuvîntul față de-al doilea“. [3]

În felul acesta o profundă motivație afectivă se ciocnește cu un complex, dictat de un traumatism de ordin etico-social, rezultat dintr-o eroare.

Mesajul suveranului anulează această eroare. Consonanța celor doi tineri devine deplină numai atunci cînd Telheim renunță la cariera militară în favoarea unei depline fericiri conjugale.

Comedia lui Lessing are astfel un final optimist. Telheim și Minna, Werner și Francisca, se căsătoresc. În cursa lor după fericire oamenii animați de idealuri generoase izbutesc, chiar dacă acestea sînt barate de numeroase obstacole. Lessing realizează astfel cea dintîi comedie germană valoroasă, inspirată din viața poporului german. De aceea, el

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 136—137.
[2] *Op. cit.*, p. 139.
[3] *Op. cit.*, p. 139.

este socotit pe bună dreptate un adevărat pionier al teatrului național german. Satira la adresa prusacismului și a spiritului mercenar nu poate fi trecută cu vederea.

Idealismul etic profesat de scriitor în această operă nu poate fi despărțit de sentimentul profund al demnității umane, nici de elogiul unor autentice convingeri patriotice. În pofida construcției deficitare și a dialogului adeseori plictisitor și lipsit de dinamism, *Minna von Barnhelm* deschide calea unui nou gen de teatru în cultura germană.

Un alt pas mai departe pe acest itinerar deschis va fi realizat tot de Lessing cu drama sa *Emilia Galotti* (1772). Sensul alegoric al operei nu este greu de descifrat. Pretextul unei curți italiene corupte nu reprezintă nimic altceva decît un elementar transfer al realității germane într-un alt climat, pentru a fi evitate riscurile cenzurii. Anticipînd mișcarea sturmistă, Lessing atacă tarele absolutismului feudal cu o violență nemaiîntîlnită pînă atunci în literatura germană. Dacă motivul fetei ingenue violentată de un suveran tiran era mai vechi în teatru, amploarea satirei cunoaște puține anticipări în literatura spaniolă și italiană.

Spre deosebire de *Minna von Barnhelm*, considerată o dramă analitică în care adevărul este dezvăluit lent, *Emilia Galotti* reprezintă un spectacol profund dramatic despre consecințele nefaste ale absolutismului. Anumite motive întîlnite în *Miss Sarah Sampson* și în *Minna von Barnhelm* fuzionează în această dramă cu bogate implicații sociale.

Seducția, eroarea tragică a victimei, gelozia, răzbunarea intră în structura conflictului din această operă cu ambiții shakespeariene. Personajele au o distribuție funcțională bine determinată. Tiranul seducător, uneltitorul, amanta abandonată, tînăra ingenuă, tatăl dezonorat, logodnicul ucis indică scara socială a personajelor angajate într-un conflict violent, soldat cu pierderea mai multor vieți.

Într-o epocă în care scriitorii germani nu-și puteau permite libertăți prea mari, Lessing concepe astfel o alegorie în care caracterul nociv al absolutismului este denunțat prin consecințele pe care le are asupra destinului personal al indivizilor al căror itinerar spre fericirea calmă este definitiv distrus de o forță superioară lor. Lessing stăruie astfel, în limitele posibile, asupra raportului antinomic dintre individ și sistem, judecat din perspectiva unei drame sentimentale, lăsînd doar să se înțeleagă celelalte consecințe sociale mult mai ample.

Prințul Hettore Gonzago se îndrăgostește subit de Emilia Galotti. Pornind de la acest fapt, Lessing construiește o dramă cu evenimente violente care sînt generate unele de altele. În ziua căsătoriei, Emilia este răpită de Marinelli, iar contele Apiani, logodnicul ei, este ucis. După această primă secvență tragică scriitorul aduce pe prim plan pe Odoardo, tatăl dezonorat, și pe contesa Orsina, amanta geloasă și disprețuită. Violența noilor sentimente declanșează alte epiloguri tragice. Drama unui ducat condus de un prinț tiran, lipsit de orice scrupule, începe să se configureze. Sentimentele de revoltă ale celor ultragiați de prinț sînt legitime. Lessing nu ajunge însă la o rezolvare romantică a sancționării celui vinovat dar puternic. Dimpotrivă, sancțiunea etică vizează în aceeași măsură pe victimă și pe uneltitor. De aceea epilogul acestei piese cu o intrigă bine construită continuă să fie mereu discutat, apărat și contestat de către diferiți istorici literari.

Din spațiul claustrat în care a fost adusă de către seducătorul ei, Emilia, asemenea eroinelor raciniene, nu găsește altă soluție de evadare decît prin moarte. De aceea îi cere lui Odoardo, tatăl cel revoltat și dezonorat, s-o ucidă pe ea, nu pe prințul cel ușuratic. Logica victimei rezultă și ea din idealismul etic excesiv al scriitorului, care-l determină să-și investească personajele ingenue cu o imensă capacitate de jertfire. Dialogul dintre tată și fiică, construit pentru a justifica actul uciderii, este ilustrativ, dar nu și con-

vingător ca motivație psihologică. Argumentele aduse de criticul german Paul Rilla pentru justificarea lui prin relațiile de forțe ale epocii, sînt desprinse din arsenalul cel mai îndoielnic al sociologismului elementar :

„EMILIA : O, tată, dacă te-aş ghici... Dar nu, nici tu nu vrei asta. De ce ai tremura în acest caz ? (Cu amărăciune în glas în vreme ce desface trandafirul.) *Odinioară a fost într-adevăr un tată, care, pentru a-şi scăpa fata de ruşine, i-a înfipt cuţitul în inimă, dîndu-i astfel pentru a doua oară viaţa. Dar asemenea fapte au fost odată ! Asemenea părinţi nu mai există !*

ODOARDO : Ba mai sînt, fiica mea, mai sînt. (Înjunghiind-o). *Doamne, ce-am făcut ?"* [1]

Piesa culminează astfel cu uciderea victimei, comisă de un tată intransigent, destinat să reprezinte simbolul rigorismului moral. Dar drama aceasta, cu vădite intenții antiabsolutiste, se încheie prin proiectarea durerii generale asupra prințului feudal, cutremurat de consecințele actului său și umanizat prin durere :

„PRINŢUL : ...Doamne ! Nu e de ajuns, spre nenorocirea lor că prinţii sînt şi ei oameni ; mai trebuie ca însuşi diavolul să-şi ia chip şi înfăţişare de prieten al lor ?" [2]

Sancționarea prin moarte a uneltitorului asupra căruia este proiectată întreaga răspundere ni se pare a fi o reminiscență a tragediei clasice, care demonstrează că nobilii comit răul doar incitați de personaje diabolice, provenite din alte medii.

În pofida acestei rezolvări puțin justificate a conflictului, drama *Emilia Galotti* a avut un larg ecou în epocă, influențîndu-i mai ales pe scriitorii din *Sturm und Drang*. Nici *Clavigo* de Goethe și nici *Intrigă și iubire* de Schiller nu pot fi just evaluate fără să fie luată în considerație această remarcabilă anticipare.

---

[1] *Op. cit.*, p. 374.
[2] *Op. cit.*, p. 376.

Concepută în aceiași termeni ai opoziției dintre bine și rău, drama *Emilia Galotti* aplică rigorismul moral profesat de Lessing asupra unui fundal social-istoric bine determinat.

Dar opera de teatru în care scriitorul german avea să exprime în modul cel mai complex concepția sa despre egalitatea dintre oameni și dintre popoare, ca și despre toleranța religioasă rămîne drama parabolică în versuri *Nathan înțeleptul*, realizată din noiembrie 1778 pînă în mai 1779. După ce scriitorul angajat în polemica dintre catolici și protestanți n-a mai putut continua această dezbatere, și-a propus s-o exprime literar prin parabola introdusă în teatru.

Toate datele fundamentale selecționate de către Lessing pentru susținerea conflictului acestei drame parabolice trebuia să aibă un caracter exemplificator. Opera aceasta cu caracter demonstrativ era menită să-i convingă pe spectatori de necesitatea toleranței religioase, idee cardinală ce străbate întregul iluminism, care și-a găsit o amplă expresie și în tragediile lui Voltaire.

Pentru ilustrarea ideii de toleranță, Lessing caută contextul cel mai ilustrativ. Acțiunea din *Nathan înțeleptul* se petrece pe vremea cruciadelor, la sfîrșitul secolului al XII-lea. Desfășurarea evenimentelor fundamentale care susțin conflictul operei însumează personaje reprezentative ca sultanul Saladin, înțeleptul și năpăstuitul evreu Nathan și templierul creștin acoperit de mister, care fusese eliberat de sultan din prizonierat. Lessing construiește în așa fel intriga din această parabolă despre toleranță, încît cele trei personaje fundamentale, din trei zone diferite de viață, să fie angajate în elucidarea acelorași mistere și în cele din urmă în apărarea aceluiași ideal.

Ca toate piesele din acea vreme, *Nathan înțeleptul* are o intrigă bazată pe anumite enigme, recunoașteri, stabiliri de paternități, procedee frecvent întîlnite în comedia clasică și în melodrama secolului al XVIII-lea.

Protagonistul operei este Nathan, personaj care la fel cu sultanul Saladin, este împrumutat din unele povestiri ale lui Boccaccio din *Decameronul*, unde Nathan purta numele de Melchisedec.

Nathan este omul bun prin excelență. Supus celor mai cumplite încercări, el nu poate fi corupt de nimic și nu poate face rău nimănui.

Omul bun de la natură, destinat să rămînă același în confruntarea cu cele mai tragice evenimente-limită, constituie un adevărat laitmotiv al filozofiei și al literaturii din secolul luminilor. Rousseau îl teoretizează, dar rămîne aproape de imaginea înțeleptului sălbatic întîlnită și la unii antecesori ai săi. Goldsmith creează un autentic erou literar prin pastorul din Wakefield din romanul cu același nume, reluînd același motiv, evaluat însă dintr-o altă perspectivă în melodrama sa, *Omul bun din fire*. Fielding țintește spre același scop cu pastorul Adams din *Joseph Andrews*, Voltaire realizează și el o parodie pe marginea aceluiași concept, în *Candid*, iar Goethe pleacă, de fapt, de la aceeași premisă în capitolul despre pactul dintre Dumnezeu și Mefisto din *Faust*. Nathan ni se pare că face însă parte din aceeași familie de spirite cu pastorul Primrose din romanul lui Goldsmith.

Traiectul existențial al lui Nathan se compune dintr-o suită de obstacole tragice în fața cărora eroul reacționează cu aceeași bunătate și generozitate înțeleaptă.

Familia lui fusese în întregime distrusă de cavalerii din cruciade, dar el nu ezită să adopte o copilă creștină cu un trecut misterios pe care o educă însă în spiritul toleranței și al înțelegerii dintre oameni. Cînd este plecat într-o lungă călătorie de afaceri îi ia casa foc, iar Reha este salvată de la moarte de un misterios templier creștin care se găsea la Ierusalim. Dar nici iubirea fetei, nici recunoștința lui Nathan nu sînt acceptate la început de cavalerul creștin din cauza prejudecăților pe care le avea față de

evrei. Replica acestuia poartă amprenta erorilor pe care Lessing își propune să le înlăture :

TEMPLIERUL

„Faceți-mi de-aici nainte
Plăcerea cel puțin de-a nu mă mai
Cunoaște. Scoateți, rogu-vă, din joc
Pe tată, căci evreul e evreu.
Eu sînt șvab dintr-o bucată. Chipul
Fetei de mult din suflet mi-a ieșit
Dacă vreodată a fost în el.“ [1]

Ca și în *Minna von Barnhelm* și în această nouă dramă analitică adevărurile sînt dezvăluite parțial și lent. De aceea, intriga rămîne mereu un itinerar pasionant spre dezvăluirea unei enigme totale. Proiectarea judecăților negative despre cei de altă credință continuă pînă la elucidarea unor mistere genealogice, demonstrînd absurditatea unor astfel de opinii. Sittah, sora sultanului, vorbește astfel ca musulmană, în același limbaj despre creștini :

„Tu nu cunoști cine sînt creștinii !
Mîndria lor e doar creștini să fie
Nu oameni . . . .“ [2]

În fața învrăjbirilor naționale și religioase, doar înțeleptul Nathan pledează pentru egalitatea între oameni, el fiind de fapt, prin comportamentul și ideile sale, exponentul principiilor scriitorului :

„Veniți, prieteni să fim ! Disprețuiți
Cît vreți poporul meu. Nu ne-am ales
Poporul nostru nimeni dintre noi.
Sîntem poporul nostru noi ? Ce-nseamnă
În cele din urmă acest cuvînt :

---

[1] Lessing, *Opere*, II, 1958, p. 425.
[2] *Op. cit.*, p. 433.

Popor ? Creştinul sau evreul este
Mai mult creştin, mai mult evreu decît
Om ? . . . ."[1]

În acelaşi scop Lessing face şi o sugestivă apologie a ideilor prin care Nathan îi răspunde lui Saladin la întrebarea despre superioritatea unei religii asupra alteia. Introdus în operă într-o manieră artificială, apologul inelului se justifică prin năzuinţa de atestare a principiilor parabolei.

Dar Lessing nu construieşte o dramă de idei în care conflictul să fie pur ideologic. Scriitorul inventează mereu alte situaţii exemplificatoare, pentru a zădărnici prejudecăţile naţionale şi religioase. Templierul misterios află în cele din urmă că Reha este o creştină cu o origine necunoscută, fiind adoptată de Nathan. Un călugăr îl informează pe Nathan că identitatea cavalerului german este şi ea cel puţin în parte falsă.

Gata să fie pedepsit de patriarhul creştin pentru intenţiile sale bune, Nathan izbuteşte să dezvăluie identitatea unor personaje din operă. Ca şi Voltaire, Lessing nu evită nici el lovitura senzaţională de teatru. În felul acesta, Saladin află că Reha şi templierul Filnek sînt fraţi, că Sittah este şi ea înrudită cu ei, şi că tatăl lor este însuşi fratele sultanului, căsătorit cu o creştină, dar dispărut şi mort de multă vreme.

Lovitura de teatru care duce aici la stabilirea unor exacte identităţi ţinteşte spre aceeaşi demonstraţie : toate prejudecăţile naţionale şi religioase sînt absurde, oamenii fiind oameni doar prin umanitatea lor profundă.

În pofida unor excese melodramatice, rezultate din coincidenţele forţate şi a actelor excesive de generozitate care duc spre imaginea unui om angelic, la care se adaugă pe plan compoziţional numeroasele episoade neintegrate organic în fluxul general al intrigii, *Nathan înţeleptul* rămîne cea mai convingătoare piesă de teatru din cultura germană, prin care se propagă un mesaj iluminist de înaltă ţinută umanistă.

[1] *Op. cit.*, p. 461.

Pe alt plan *Nathan înţeleptul* constituie încă o dovadă că graniţa dintre drama burgheză şi melodramă este foarte greu de stabilit, deoarece frecvente procedee din melodrama secolului luminilor, ca şi o anumită viziune idilică asupra omului, pătrund şi în teatrul de idei al scriitorilor raţionalişti. Mai mult, prin *Miss Sarah Sampson* devine şi mai evident faptul că un scriitor raţionalist, de talia lui Lessing, cultivă în mod direct melodrama construită după tiparele teatrului sentimental englez din acea vreme.

Din această cauză se impune să precizăm încă o dată că atît în domeniul romanului, cît şi al dramaturgiei şi al poeziei, nu se poate stabili o identitate între literatura de factură iluministă şi literatura din secolul al XVIII-lea la modul general, care poate păstra încă o foarte puternică tentă clasicizantă sau anticipează, prin cultul sentimentului preromantismul.

Desigur că elogiul sentimentului nu constituie un criteriu în sine de extrapolare a unor opere literare din patrimoniul iluminist. *Călugăriţa* lui Diderot reprezintă un exemplu ilustrativ de roman sentimental care propagă idealuri iluministe, iar unele drame ale lui Lessing demonstrează acelaşi lucru.

Aşa cum filozofia iluministă nu exclude cultul sentimentului, sau mitul omului bun, la fel nici creaţia literară nu rămîne în afara acestui amestec eterogen de sentimente şi principii.

Bineînţeles însă că fenomenele literare nu sînt întotdeauna atît de limpezi încît să poată fi disociate cu uşurinţă şi integrate în anumite direcţii precise de gîndire şi creaţie.

Teatrul englez, de pildă, nu permite decît afilierea unor foarte puţine opere la patrimoniul iluminist.

Întîlnită şi în roman, situaţia apare şi mai elocventă în teatru. Prelungirile ecourilor clasicizante, pe de o parte, re-

crudescenţa sentimentalismului, pe de altă parte, fac ca aria iluministă propriu-zisă să fie foarte restrînsă în creaţia literară.

Metamorfozele comediei. În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, în Anglia se prelungeşte ecoul teatrului clasic comic de genul celui cultivat de W. Wycherley şi W. Congreve.

Teatrul iluminist cu o puternică tentă politică, aşa cum erau comediile lui Fielding, este respins cu violenţă de cenzură. Dificultăţile de această natură, pe de o parte, evoluţia gustului publicului burghez, captivat de drama larmoiantă facilă, pe de altă parte, determină evoluţia teatrului englez pe o pantă sentimentalistă cu puţine rezultate artistice notabile.

Excesul de sensibilitate şi tandreţe, generozitatea împinsă la exces, universul pastoral intră în sfera acestui gen de teatru minor care a constituit o adevărată modă pentru publicul puţin cultivat. Începutul în această direcţie îl fac unii scriitori cunoscuţi ca Richard Steele şi George Lillo, care în *Negustorul din Londra* (1731) propagă idealul vieţii burgheze. Dar excesele aberante ale melodramei sentimentale se întîlnesc la Hugh Kelly şi Richard Cumberland. [1]

Ceea ce ni se pare semnificativ pentru unii dintre dramaturgii englezi, indiferent de genul în care scriu sau de valoarea operelor lor, este faptul că *mitul omului bun*, întîlnit şi la Lessing, stîrneşte un larg interes, fiind evident, de pildă, atît în melodramele lui Goldsmith cît şi în comediile lui Sheridan.

Faptul acesta constituie încă o dovadă că, în pofida deosebirilor determinate de anumite specii şi procedee literare, aceleaşi motive pot găsi o largă audienţă atît la unii dramaturgi care cultivă teatrul sentimental, cît şi la autorii de comedii care persiflează sentimentalismul, de genul lui Sheridan. Mult mai apropiate ca finalitate decît se pare la prima vedere, uneori şi prin preferinţa pentru anumite procedee, atît drama burgheză, cît şi comedia serioasă şi melodrama au numeroase însuşiri comune.

Afilierea generală a acestor opere la iluminism ar fi o imensă aberaţie, chiar dacă unele motive de provenienţă iluministă îşi găsesc un anumit ecou în patrimoniul lor de idei.

Omul bun de la natură (The good natured man — 1768) de Goldsmith, deşi a avut un remarcabil succes în epocă, rămîne totuşi o melodramă mediocră a unui scriitor sentimental cu vădite intenţii moraliste. Optimist, mereu gata să propage ideea că omul este bun de la natură, iar în cel mai rău caz, fiind atins de viciile societăţii, el se poate ameliora. Goldsmith reia această idee în piesa sa de teatru dintr-o altă perspectivă decît în roman.

Opera lui Goldsmith reprezintă şi ea un amestec, obişnuit în epocă, de elemente de comedie şi melodramă sentimentală. Prin finalitatea, ca şi prin structura sa, comedia dramaturgului englez este şi ea o parabolă ca şi *Nathan înţeleptul* al lui Lessing. Dată fiind această situaţie piesa lui Goldsmith are o intrigă cu caracter exemplificator. De aceea personajele sînt de la început distribuite în aşa fel încît să poată reprezenta anumite atitudini, din a căror confruntare să rezulte ideea pe care autorul şi-a propus s-o ilustreze. Personajele din comedia melodramatică a lui Goldsmith evoluează pe coordonate fixe şi previzibile, iar rolurile lor sînt distribuite în spiritul unei simetrii bine calculate. Tînărul Honneywod este „inima de aur", insul candid prin excelenţă. Domnişoara Richard, admiratoarea acestuia, simbolizează bunătatea prudentă. Jarvis este, pînă la un anume punct, raisoneurul ; domnul Croaker este tatăl tiran ; Leontine şi Olivia constituie cuplul victimelor

[1] Cf. I. Evans, *Histoire de la littérature anglaise*, Payot, Paris, 1965, p. 90.

îndrăgostite ; sir William Honneywod este arbitrul înțelept, iar Lofty, escrocul arivist, are toate trăsăturile „păcălitorului păcălit" din comedia clasică.

Intriga este în așa fel construită încît tînărul Honneywod să înțeleagă că generozitatea lui este absurdă fiindcă e rău folosită, bătrînul Croaker să se convingă că fiul său se poate căsători cu Olivia, domnișoara Richard cu omul cel bun care și-a priceput erorile, iar Lofty să se rușineze pentru faptele lui condamnabile. În acest cîmp strategic în care se înfruntă oamenii buni cu cei răi, cei cinstiți și naivi cu cei înțelepți, cei tineri cu cei bătrîni, totul este în așa fel conceput încît să triumfe binele și virtutea. Procedeele artistice destinate să susțină această lecție morală despre triumful omului bun, sînt banale prin repetarea lor pînă la saturație în comedia secolului anterior.

Unchiul bun și protector care vine din lumi îndepărtate, fata care se deghizează pentru a-și realiza iubirea, fiul nonconformist gata să evadeze din corsetul familiei, ipocritul viclean și profitor, totul demonstrează o recuzită literară cunoscută. Nouă este însă această imagine a omului care își risipește bunătatea, judecarea actelor de generozitate fiind făcută printr-o altă prismă decît cea care ne-a fost oferită în *Pastorul din Wakefield.*

Comedia aceasta melodramatică șochează prin aglomerarea de fapte neverosimile, prin lipsă de psihologie, ca și prin viziunea idilică excesivă asupra ființei umane.

Distanța față de pesimismul lui Swift este imensă, Goldsmith situîndu-se la antipodul concepției despre lume din *Călătoriile lui Gulliver.*

Scriitorul care avea să aducă în teatru o viziune tot atît de sumbră asupra societății vremii, ca și irlandezul plin de mînie cu care întreținea strînse relații de prietenie, este John Gay (1685—1732). Piesa prin care acesta a obținut o celebritate aproape neîntreruptă este *Opera cerșetorilor (Beggars' Opera)* (1728), a cărei primă reprezentare a consacrat-o definitiv, ducînd apoi la realizarea a numeroase traduceri în diverse limbi. John Gay realizase o anumită vreme doar un gen banal de poezii pastorale, lipsite de o semnificație deosebită. La îndemnul lui Swift și Pope, poezia sa începe să fie îndrumată împotriva privilegiaților vremii. În acest climat a fost realizată și *Opera cerșetorilor.* Comedia are, de fapt, un vădit caracter alegoric. Lumea interlopă a cerșetorilor, hoților, criminalilor, cocotelor, pe care scriitorul englez o aduce pe scenă este doar un substitut al aristocrației venale pe care o patrona primul ministru de odinioară Robert Walpole. Peachum, patronul cerșetorilor-hoți, este imaginea premierului englez detestat de scriitori, transpusă în alt climat, iar Polly și mama sa, ca și Lockit, șeful închisorii din Newgate, par să fie, de asemenea, fie personaje cu cheie, fie tipuri simbolice pentru lumea pe care scriitorul o satirizează cu o deosebită virulență.

Ca și romanul lui Fielding, *Viața domnului Jonathan cel Mare* și comedia lui John Gay este construită pe două planuri. Planul de ficțiune a operei reprezintă o lume interlopă plină de cinism, minată de cele mai odioase vicii. Dar ea este doar semnul analogic al unei realități în care John Gay vizează tarele societății engleze din epoca sa. Faptul că ne găsim în fața unui text alegoric care cere o interpretare prin analogie, rezultă și din unele replici ale piesei. În scena a XVI-a, un personaj spune : *„De la un capăt la altul al piesei constatați că vă găsiți în fața unei astfel de similitudini de moravuri între clasele de sus și de jos ale societății, încît este greu să se spună dacă gentilomii i-au imitat pe bandiții de drumul mare sau bandiții i-au imitat pe gentilomi"* [1].

Insinuarea aceasta ironică ni se pare a fi suficient de elocventă.

Prezența planurilor duble care susțin alegoria rezultă din episoadele cele mai semnificative. Peachum, patronul

[1] J. Gay, *L'Opera de quat'sous,* tr. de R. Villoteau, Gallimard, 1923, p. 130.

organizației cerșetorilor-bandiți, este profund ofensat cînd află că fiica lui s-a căsătorit pe ascuns și din dragoste cu un escroc din bandă, Macheath. Colaboratorul său cel mai apropiat este Lockit, șeful închisorii unde este trimis orice indezirabil din bandă care fusese sortit morții. Aici este, evident, trimis și Macheath.

John Gay nu evită să folosească în această comedie amară unele procedee clasice, cum este obișnuitul motiv al celor două femei care iubesc și-și dispută un singur bărbat. Îngroșarea situațiilor comice rezultă și din alegerea eroinelor, Polly fiind fiica șefului cerșetorilor și Lucy, fiica șefului închisorii.

Piesa este în așa fel construită de autor încît nu mai păstrează nimic din celebrele unități ale comediei clasice. Scenele au o mare varietate, putîndu-se petrece în casa lui Peachum, la bordel, la închisoare etc. Relatarea intrigii este adeseori întreruptă și punctată cu songuri care nu evită cruditățile verbale.

Unele personaje au rolul comentatorilor care întrerup dialogul, explică textul, anunță anumite variante posibile ale intrigii, motivează destinul unor personaje și opțiunea scriitorului pentru anumite soluții artistice. În această manieră este motivat și finalul piesei. Macheath este condamnat la moarte, dar nu este executat. Un asemenea final era adecvat doar pentru tragedie. Opera se încheie printr-un *happy-end*, plin de ironie. Banditul este salvat și dansează cu Polly, soția sa, în mijlocul unei mulțimi vesele. Față de melodramele idilice ale epocii, însuși finalul are un caracter parodic deliberat.

Comedia aceasta a lui John Gay este o adevărată capodoperă a dramaturgiei europene din acea epocă. H. Fielding vedea în ea pe bună dreptate o satiră la adresa regimului patronat de sir Robert Walpole și miniștrii săi.

Într-un comentar mai apropiat de timpul nostru cercetătorul german Ernst Schumacher reținea faptul că *Opera*

cerșetorilor a făcut o „*adevărată școală*" [1], iar după ce a fost pusă pe muzică a revoluționat însăși muzica clasică de operă.

Bertolt Brecht a intuit și el cu finețe valențele acestei comedii atunci cînd a pornit de la textul lui John Gay și a realizat *Opera de trei parale*, care are o semnificație politică mult mai ascuțită, fără a fi însă mai valoroasă sau mai originală ca text literar.

În felul acesta se poate constata că în vreme ce drama engleză nu se putea smulge din banalitatea sufocantă a sentimentalismului în care ancorase, comedia explora căi mult mai originale și mult mai fertile.

Un alt exemplu elocvent în acest sens ne este oferit de teatrul lui Richard B. Sheridan (1751—1816). Comedia sa *Rivalii* fusese reprezentată la Covent Garden (1775) exact în același an în care publicul francez avea să ia cunoștință de spumoasa piesă a lui Beaumarchais : *Bărbierul din Sevilla*. În 1777 Sheridan a dat o altă capodoperă a comediei sale : *Școala bîrfelilor*.

La fel ca și contemporanul său francez, Sheridan este preocupat de explorarea moravurilor societății din vremea sa. Comediile sale au un dialog spumos și spiritual, intriga mereu alertă cristalizîndu-se în jurul unor conflicte care vizează prejudecățile, moda, constrîngerile, convenientele sociale și tarele morale din climatul epocii, pe care scriitorul le-a cunoscut foarte bine.

Încărcată de accente parodice la adresa literaturii sentimentale, îndreptată cu precădere împotriva aristocrației, dar și a marii-burghezii, aplecată spre relatarea de moravuri și mentalități, comedia lui Sheridan nu creează caractere memorabile, detașabile din context, ca Molière sau Beaumarchais. Ea desenează în schimb imagini de ansamblu, excelînd în reprezentarea grupurilor și a cuplurilor.

[1] E. Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts*, 1918—1933, Rütten und Loening, Berlin, 1955, p. 223.

Pe planul tipologiei sociale şi morale, Sheridan nu realizează creaţii notabile. Universul comediilor sale este populat cu părinţi autoritari care doresc ca fiii lor să realizeze căsătorii avantajoase de convenienţă cu bătrîne cochete, tineri risipitori de avere, femei frivole şi intrigante, ipocriţi, arivişti, fete ingenue etc.

Arta comediei lui Sherdian dezvăluie o recuzită literară clasică atît în privinţa motivelor cultivate cu predilecţie, cît şi în privinţa unor modalităţi artistice, frecvent întîlnite.

Conflictele sînt în general declanşate de dragoste. Femeia tînără sau băiatul sînt constrînşi de tutori sau părinţi la acte neconforme cu sentimentele lor. Este prezent de asemenea motivul fetei iubite de doi bărbaţi rivali şi ostilitatea dintre aceştia. Nu lipsesc nici deghizările, qui-pro-quo-urile, imbrogliourile comice, recunoaşterile de rude, loviturile de teatru, conflictele tragicomice, ridicările de măşti etc.

În *Rivalii* personajele sînt dispuse în lanţ, poziţia lor fiind determinată de raporturile cu protagoniştii angajaţi într-un conflict sentimental. Cuplurile sentimentale fundamentale sînt reprezentate de căpitanul Absolute şi Lydia Languisch, pe de o parte, şi Faukland şi Iulia, pe de altă parte. În jurul primului cuplu se polarizează rivalii reprezentaţi de Acres şi sir Lucius O'Trigger. Obstacolele voluntare sau nepremeditate faţă de primul cuplu le creează părinţii şi tutorii, deci sir Anthony şi doamna Maloprop.

Personajele de legătură sînt lacheii, care-şi urmăresc interesele lor meschine.

Intriga sentimentală din *Rivalii* însumează încurcături şi obstacole ce se dezvăluie şi se limpezesc lent.

Căpitanul Absolute o iubeşte pe Lydia, dar se găseşte în faţa unei hotărîri luate de tatăl şi de mătuşa fetei, fără să ştie că aceştia aveau în vedere aceeaşi unire matrimonială. Neînţelegerea aceasta între fii şi părinţi duce la deghizări, falsificări de identităţi, ciocniri între rivali, prilejuri de duel etc.

Dar cum era şi firesc, o asemenea comedie de intrigă sentimentală şi moravuri nu se poate încheia decît cu bine. Părinţii şi tutorii se conving de sinceritatea sentimentelor celor tineri şi acceptă să se căsătorească, rivalii învinşi se retrag cu generozitate, iar lacheii meschini trec în umbră.

Spumoasă şi spirituală, plină de replici care persiflează literatura sentimentală, comedia *Rivalii* se înscrie în suita tradiţiilor artei comice renascentiste şi clasice, noutatea ei constînd în explorarea unui climat de moravuri contemporan autorului.

Aceeaşi finalitate literară se poate descifra şi în *Şcoala bîrfelilor*. Simetria conflictelor, prezenţa unui personaj care în pofida aparenţelor sugerează mitul „omului bun", deghizările morale ne fac să observăm unele asemănări între această piesă şi comedia larmoiantă a lui Goldsmith.

S-ar putea spune că *Şcoala bîrfelilor* este o veritabilă comedie a travestirilor morale. Cele mai multe personaje adoptă măşti publice care nu sînt conforme cu viaţa lor interioară. De aceea Sheridan, ca şi Beaumarchais, realizează o remarcabilă piesă a aparenţelor generatoare de conflicte şi crize morale. Ordinea se restabileşte în interiorul acestei lumi tulburate de germenul ascuns al răului — bîrfeala — care întreţine falsele aparenţe, numai după „ridicarea măştilor".

Conflictul evoluează în jurul unui cuplu de doi fraţi, Joseph şi Charles Surface, primul cotat ca frate bun, onest şi generos, iar celălalt ca un tînăr risipitor şi neameliorabil.

În jurul lui Joseph este polarizat un complex lanţ de personaje, reprezentate de sir Peter Teazle şi lady Teazle, soţia lui, precum şi de Maria, lady Sneerwell, Benjamin Backbite etc. Charles este pentru fratele său o prezenţă incomodă şi subiect de scandal ; pentru lady Sneerwell, o momeală în intrigile sale ; pentru Maria, o dragoste nemărturisită ; şi pentru sir Peter, un tînăr risipitor şi du-

bios. În aparență comportamentul lui Charles pare să ateste aceste judecăți ale opiniei publice.

Spiritul justițiar al comediei, arbitrul onest și înțelept, într-un anume fel, raisoneurul spectacolului, este unchiul celor doi frați, sir Oliver Surface. Ca și la Goldsmith și aici întoarcerea unchiului de pe meleaguri străine reprezintă actul de distrugere a aparențelor, momentul de ridicare a măștilor. Prin misterul dezlegat, unchiul Oliver restabilește adevăruri, restituind comportamentelor personajelor semnificațiile lor adevărate.

Comedia evoluează astfel cu ajutorul unei intrigi care întreține aparențele și apoi le răstoarnă. Finalul operei este moralizator și reconfortant pentru publicul dornic să observe triumful binelui. Charles Surface devine după „scoaterea măștilor" fratele cel bun. Maria rămîne lîngă el, în vreme ce meschinul Joseph se dezvăluie a fi un ipocrit, ca și lady Sneerwell, iar lady Teazle se căiește pentru intențiile sale urîte.

Școala bîrfelilor este un veritabil proces moral, făcut societății din vremea scriitorului. Totuși, Sheridan crede și el, ca și Molière și Goldoni, că răul ridiculizat în teatru este doar o abatere de la normalitate, un accident care poate fi înlăturat. Într-o lume în care răul are doar o asemenea semnificație, comedia își păstrează tonusul ei optimist și revitalizator deoarece mutațiile de conștiință și actele de ameliorare morală rămîn mereu posibile.

Genul de comedie de intrigă cultivat de Sheridan se înscrie pe linia tradițională a teatrului comic englez întîlnit la Shakespeare și Johnson.

Sheridan face o remarcabilă și suculentă cronică de moravuri a unei lumi văzute la suprafață. Umorul său simplu, expresia ironică, dialogul referențial care trimite la anumite realități morale, prejudecăți și gusturi ale vremii, imprimă o pronunțată notă realistă acestui gen de teatru în care detaliul veridic se conjugă cu inventia romanescă.

Istoricii literari văd în piesele lui Sheridan o prelungire a tradițiilor comediei shakespeariene, impregnată cu realitățile secolului al XVIII-lea. Sheridan este cel mai reprezentativ dramaturg din peisajul culturii engleze din această etapă, cînd teatrul nu s-a putut ridica la nivelul artistic al realizărilor magistrale obținute de roman.

Patria comediilor satirice din secolul luminilor rămîne Franța. Acestea se dezvoltă prin contribuția lui Lesage și Marivaux, într-un mod relativ independent față de gîndirea iluministă. Doar Beaumarchais este prin teatrul său exponentul de idei specifice gîndirii iluministe. Dar fenomenul acesta se produce într-o fază mai tîrzie de dezvoltare a culturii franceze.

Semnificativ pentru primele decenii ale secolului al XVIII-lea ni se pare faptul că unii dintre cei mai de seamă autori ai comediei franceze sînt în primul rînd romancierii. Ei se apropie de teatru după o notabilă experiență în proză realizînd unele metamorfoze ale dramaturgiei în funcție de noile orientări ale romanului.

Într-o perioadă în care unii istorici literari francezi vorbesc de o adevărată „teatromanie", Lesage încearcă o anumită împrospătare a comediei franceze, pornind, ca și în proză, de la modele spaniole.

Exemplul dramaturgilor spanioli îl îndrumează astfel pe Lesage spre lărgirea comediei de intrigă, care ajunge să reprezinte o bogată cronică de moravuri. *Crispin, rivalul stăpînului său* (1709) constituie un interesant preludiu de comedie în care rolul important îl deține valetul, a cărui conduită și limbaj ironic fac din el un anticipator al lui Figaro.

Opera de maturitate care îl consacră pe Lesage ca dramaturg este *Turcaret* (1709). Apreciat la modul tipologic, personajul central nu reprezintă o noutate în epocă, așa cum motivația conflictului nu este absolut inedită. Cămătarii avari populează comediile și farsele scrise de

Molière. Dintre contemporanii autorului *Diavolului șchiop*, Fatouville și Dancourt explorează același univers de viață.

Nouă este însă pregnanța cu care Lesage reprezintă opoziția dintre aristocrația în declin și burghezia financiară, alianțele dictate de interesele meschine, precum și triumful lacheilor lipsiți de scrupule, care reprezintă o nouă lume cuprinsă de patima arivismului prin avere.

Turcaret este și un arivist lipsit de scrupule și gata oricînd să-și ascundă originea obscură. Lesage îl reprezintă ca pe un caracter în plină desfășurare. Cămătarul nu mai are anumite trăsături de avariție înnăscute, ca în comediile lui Molière.

Într-o epocă de domnie a puterii banului, se poate spune că Lesage este cel dintîi dramaturg care analizează imaginea unei lumi văzută ca o junglă. Scriitorul caracterizează personajele dintr-o perspectivă multiplă. Spectatorul ia la început act de o anumită lume a aparenței. Turcaret, cămătarul veros, este îndrăgostit de o baroană venală, căreia i se prezintă ca un văduv generos și galant. În realitate, soția sa este ținută undeva departe, vărsîndu-i-se, ca recompensă, o apreciabilă sumă în fiecare lună.

Aparența relativ calmă este distrusă în momentul în care Turcaret, nemaiputîndu-și plăti obligațiile față de consoarta sa, aceasta distruge orice convenție denunțînd adevărul. Copleșit de datorii, arestat, disprețuit pentru originea lui modestă, Turcaret este ruinat și părăsit de toți. De această conjunctură profită doar valetul său, la fel de puțin scrupulos, Frontin, ca și amanta acestuia, Lisette.

Într-o societate în care încep să domnească legile junglei, toate raporturile dintre oameni sînt false, fiind dictate exclusiv de atracția demonică a banului. De aceea, opera este construită în așa manieră încît demonstrează că atunci cînd sfîrșește domnia dură și rapace a lui Turcaret începe aceea a valetului inteligent și venal : Frontin.

Motivul „păcălitorului păcălit“ se asociază în această comedie cu interesul pentru tipologia morală a arivistului.

Replicile sînt scurte și teatrale. Intriga este simplă și liniară în reprezentarea acestei curse vertiginoase de ascensiune și decadență, care dă spectatorului sentimentul repetabilității ei.

Îndrăzneala insinuărilor și adeseori limbajul direct și acuzator lasă să se întrevadă libertatea de expresie cu care ne-a obișnuit literatura din secolul luminilor.

Cu o schemă clasică de comedie, Lesage izbutește să reprezinte unele aspecte caracteristice ale epocii sale. Dar această demascare de caractere și moravuri a făcut ca *Turcaret* să nu poată fi reprezentată decît mult mai tîrziu.

O carieră similară de dramaturg face și Marivaux, deși punctele sale de plecare sînt altele, el reprezentînd pe alt plan tipul scriitorului extrem de fecund. Marivaux este cunoscut ca autorul preferat al „Noului teatru italian“, care este reconstituit cu multe dificultăți la Paris din inițiativa lui Riccoboni, în 1714 [1].

Dacă Lesage rămîne mult mai devotat canoanelor teatrului clasic, Marivaux în schimb face eforturi mai mari de realizare a unui nou stil de comedie. Tentativa aceasta de înnoire nu zdruncină formele consacrate. Ea se configurează printr-o alianță de procedee pe care autorul le desprinde din surse foarte variate, adesea cu totul străine de teatru. Nu se poate trece cu vederea faptul că Marivaux este un romancier care a scris teatru.

Contactul cu teatrul italian l-a ajutat pe scriitorul francez să fie foarte receptiv la unele sugestii ce puteau fi desprinse din *commedia dell'arte*, socotită de mulți dramaturgi ca perimată. Pe de altă parte, experiența sa de romancier, creator de eroi plini de sensibilitate nu este lipsită de interes pentru ecoul pe care l-a putut avea romanul sentimental englez asupra teatrului său.

Un univers social și etic sensibil diferențiat, compus din preoți, aristocrați, lachei, oameni de rînd, este ex-

[1] Cf. V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, Marabout Université, 1968, p. 292.

plorat de Marivaux din perspectiva personajului învadat de sentimentul iubirii.

Marivaux creează astfel un erou sensibil, al cărui univers interior este explorat cu o ingeniozitate puțin întîlnită la dramaturgii din acea vreme. Acest erou sensibil poate fi întîlnit atît în comediile sale de moravuri, cît și în cele filozofice sau alegorice. Remarcăm acest fapt, deoarece Marivaux a cultivat un teatru cu o formulă artistică foarte variată, în pofida obiecției unor contemporani care observaseră că în toate piesele sale autorul reia același motiv literar, „surprizele iubirii".

Diversitatea modalităților comice pentru care a optat autorul în teatrul său i-a determinat pe unii istorici literari să distingă, în ansamblul dramaturgiei sale, „comedii de moravuri" *(Încercare, Cei sinceri)*, „comedii filozofice" *(Insula sclavilor, Insula rațiunii sau Oamenii cei mici)*, „comedii mitologice" *(Triumful lui Plutus)*, „comedii feerice" *(Arlechinul șlefuit prin dragoste)* și „drame burgheze" *(Mama confidentă)*.

S-a vorbit de asemenea de o categorie aparte, reprezentată de „comedia psihologică", dar aceasta ni se pare implicată în cele mai multe piese ale scriitorului francez.

Alegoria, farsa, parabola de idei, ca și intriga de reconstituire directă a caracterelor și sentimentelor intră într-un dozaj foarte diferit în arta comediei cultivată de Marivaux.

Ostil unor idei profesate de enciclopediștii francezi, aproape de aceștia prin alte convingeri la care ajunge în mod autonom, Marivaux se anunță ca un spirit înnoitor mai ales prin capacitatea de explorare a mutațiilor de conștiință determinate de iubire. Pentru el, sufletul uman cu dinamica lui continuă, inepuizabilă, este o impresionantă forță de declanșare a unor surprize, absolut neprevizibile. Inconstanța eroilor lui Marivaux nu este produsul unei absențe a fidelității funciare în iubire. Ea rezultă din necunoașterea suficientă a eului polivalent, din

neînțelegerea sigură a unor afinități afective, cristalizate doar sub impulsul iubirii, care reprezintă un imens catalizator în diagnosticarea efluviilor adînci ale conștiinței.

În tentativa de comunicare, eroii lui Marivaux, cei mai mulți la început foarte reticenți, își construiesc felurite obstacole în funcție de care își explorează reciproc zbaterile de conștiință.

Modalitatea cea mai frecvent uzitată de scriitor în stabilirea comunicării, care să ducă spre dezvăluirea autenticității firii umane, este travestiul și qui-pro-quo-ul, procedee străvechi, dar folosite într-un scop nou. Aristocrații se deghizează în lachei, slugile în prinți, schimbarea de roluri fiind calea fundamentală menită să determine afinitățile elective autentice. Raportarea la apartenența de clasă este și ea o sursă de ironie și umor. Dar ea începe să fie folosită de dramaturg în același timp pentru a demonstra egalitatea și libertatea oamenilor.

Noutatea lui Marivaux constă astfel în primul rînd în insistența asupra profilului moral și psihologic al personajelor sale cu suflete pline de tandrețe.

Structura compozițională a comediilor sale este apropiată de a teatrului italian, ilustrînd într-o anumită măsură ideile lui Luigi Riccoboni.[1]

Unitatea de timp și spațiu nu mai este respectată. Adeseori în comediile lui Marivaux asemenea indicații despre timp și spațiu nici nu mai există.

Bazîndu-se pe un text scris integral, comediile lui Marivaux lasă, prin dialogul lor spumos și plin de spontaneitate, impresia improvizației libere. Limbajul verbal este în permanență dublat de un infralimbaj scenic, reprezentat de pantomimă, care deține un rol foarte important în exprimarea stărilor de conștiință ale eroilor săi.

Nu este mai puțin adevărat că această capacitate imensă de a improviza pe care a demonstrat-o Marivaux, dăunează

[1] F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage*, Armand Colin, Paris, 1971, p. 135—139.

artei sale. Scriitorul care a dat o cantitate deosebită de piese de teatru nu a putut evita întotdeauna repetițiile sau inconsecvențele caracterologice ale unor personaje în cadrul aceluiași spectacol.

Remarcabilă rămîne însă arta de a sonda conștiința unor eroi invadați de iubire și reacțiile lor imprevizibile. De aceea traiectul personajelor sale înregistrează întotdeauna schimbări neașteptate de direcție.

În *Inconstanța dublă* (1723), Silvia și Arlechinul își jură dragoste veșnică. Dar ajunși la curte, cei doi țărani naivi trăiesc mutații psihice necalculabile. Prințul se îndrăgostește de Silvia, și o doamnă de la curte de naivul și gurmandul Arlechin.

Dragostea distruge barierele de castă și anulează vechile jurăminte. Comedia nu înregistrează tonalități de melodramă lacrimogenă din cauza distrugerii primelor alianțe, dictate de iubire.

Inconstanța este dublă. Prințul se căsătorește cu Silvia și Flaminia cu frumosul Arlechin. Un optimism reconfortant în spiritul filozofiei lui Leibniz domnește în această lume în care totul se sfîrșește cu bine.

Surpriza dragostei este explorată și într-o altă comedie psihologică de mare finețe ca *Jocul dragostei și al întîmplării* (1730). Și această operă se bazează pe o intrigă cu un cuplu dublu, reprezentat de Dorant, Silvia și de slujitorii lor, Lisette și Bourguignon.

Travestiul declanșează comicul și surpriza plină de veselie.

De fapt, *Jocul dragostei și al întîmplării* este o comedie în care nu se întîmplă nimic, totul rămînînd ca la început. Surpriza dragostei rămîne în sfera calculului inițial.

Așteptîndu-și logodnicul făgăduit de tată, Silvia se deghizează în subretă pentru a vedea sentimentele acestuia. Animat de aceeași intenție Dorant procedează la fel.

Spectatorul asistă în felul acesta la o delicioasă schimbare de roluri, dar nu și de afinități.

În noua situație fiecare dintre cele patru personaje este încercat de o înclinație sentimentală pentru partenerul său, greu de comunicat însă din cauza reținerilor sociale.

Cînd iubirea înlătură aceste bariere se constată că ele nu există, travestiul general menținînd cuplurile în sfera sentimentelor inițiale. Ridicarea măștilor prilejuiește și în acest caz un final fericit.

Procedeele de realizare a comediei rămîn în general aceleași în cele mai multe opere ale lui Marivaux. Unele tentative de inovare se observă în *Insula sclavilor*, reprezentată în 1725, *Insula rațiunii sau Oamenii cei mici* (1727) și *Noua colonie sau Liga femeilor* (1729).

Distanțîndu-se de iluminiști în problemele religioase Marivaux împărtășește însă unele dintre ideile lor social-politice. Atunci cînd este tentat să exprime asemenea idei, comediile lui capătă un caracter alegoric sau parabolic.

Insula sclavilor aduce pe prim plan motivul lumii răsturnate. În această lume utopică, unde sclavii revoltați au ajuns la putere, ei dau foștilor stăpîni o lecție generoasă de egalitate.

În *Insula rațiunii sau Oamenii cei mici*, parabola este construită în maniera lui Swift. Schimbarea dimensiunilor fizice ale omului, în funcție de comportamentul său mai mult sau mai puțin rațional, este o lecție de relativism dictată de intenții etice iluministe.

Noua colonie sau Liga femeilor este o veselă comedie despre revolta femeilor împotriva excesului de autoritate al bărbaților. Schimbarea de roluri aduce pe prim plan același motiv al lumii răsturnate. Declanșarea unui război restabilește însă ordinea firească.

Interesante sub aspectul patrimoniului de idei, aceste piese sînt mediocre, fiind realizate sub nivelul obișnuitelor comedii de dragoste, în care scriitorul excelase în arta de fin psiholog al inimii omenești.

Marivaux rămîne astfel creatorul comediei ușoare și sentimentale în care iubirea revelează un peisaj sufletesc

neprevizibil. Marivodajul este în ultimă instanță arta de a explora acest labirint sufletesc complicat, colorat de farmecul iubirii.

Considerat de unii critici ai epocii un dramaturg monocord, autorul se apără precizînd că în piesele lui de dragoste îi aduce pe parteneri în cele mai variate situații. De la iubirea necunoscută de cel care o trăiește, sentimentul ascuns, amorul timid, dragostea născîndă, afecțiunea nesigură, sufletul omenesc este explorat de autor în cele mai variate ipostaze.

Pornind de la italieni, Marivaux ajunge la o formulă de teatru propric personalității sale artistice. Paul Gazagne îl așază, pe bună dreptate, pe Marivaux în rîndurile moraliștilor francezi. [1]

Dacă pentru autorul comediei *Jocul dragostei și al întîmplării* contactul cu teatrul italian a constituit doar un parțial punct de plecare, pentru Carlo Goldoni (1707—1793), amatorul de teatru care părăsește avocatura pentru dramaturgie, arta teatrală era la început doar o cale de satisfacție a unei pasiuni cu un gust eterogen și îndoielnic. Referindu-se la ambianța literară a epocii, Francesco de Sanctis precizează că celebritățile vremii erau Zeno și Metastasio, iar drama muzicală reprezenta o adevărată modă. [2]

Conștiința artistică a lui Goldoni nu se configurează de la început, iar năzuințele lui de reformare a teatrului italian se definesc după experimentarea tragediei și a comediei cu subiect dat, încît în această perioadă scriitorul era un simplu manufacturier literar care scria la comandă.

Nici cultura lui literară nu era foarte largă, Goldoni reprezentînd, după cum scrie De Sanctis, „tipul artistului înnăscut". Cunoștințele lui demonstrează o anumită familiarizare cu *Poetica* lui Aristotel, poezia lui Horațiu, comediile lui Plaut și Terențiu, ca și acelea ale lui Molière.

---

[1] P. Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Ed. du Seuil, 1954, p. 131.
[2] Fr. de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, ELU, 1965, p. 826.

Intenția de reformare a teatrului italian, care se izbește de ostilitatea autoritară a lui Carlo Gozzi, capătă o direcție precisă numai după ce Goldoni își dă seama de neajunsurile dramaturgiei din acea vreme și de lipsa de valoare a primelor sale experiențe literare. Faptul acesta se produce, așa cum rezultă dintr-o mărturisire a autorului în prefața primei culegeri din comediile sale (1750), doar în urma unei îndelungate meditații asupra „lumii" și asupra „teatrului". *„...Cele două cărți asupra cărora am meditat cel mai mult și de care nu mă căiesc niciodată că le-am folosit sînt Lumea și Teatrul. Prima mi-a arătat atîtea și atîtea caractere ale oamenilor, mi le-a zugrăvit atît de natural încît păreau făcute în mod expres pentru a-mi prezenta cele mai bogate argumente ale comediei grațioase și instructive ; ea reprezintă semnele, forța, efectele tuturor pasiunilor umane. Ea îmi oferă evenimente curioase, mă informează asupra moravurilor curente. Ea mă instruiește asupra viciilor și defectelor care sînt cele mai caracteristice pentru secolul și națiunea noastră și care merită dezaprobarea și rîsul înțelepților. În același timp ea îmi semnalează mijloacele prin care o persoană virtuoasă face ca virtutea să reziste corupțiilor. Răsfoind această carte, prin urmare, sau meditînd asupra ei, indiferent de acțiunea vieții mele sau de împrejurările în care mă găseam, am putut culege ceea ce este nevoie să știe cineva pentru a exercita o profesiune ca a mea.*

A doua carte, adică Teatrul cînd îl simt palpabil mă face să-mi dau seama sub ce culori trebuie reprezentate pe scenă caracterele, pasiunile, evenimentele care pot fi citate în cartea Lumii ; îmi arată cum să le conturez pentru a le da mai mult relief și care este esența care le face mai expresive în ochii spectatorului. Am învățat cel mai mult din teatru să disting ceea ce este apt să facă impresie asupra sufletelor, să le suscite mirarea sau rîsul sau acea înfiorare plăcută a inimii umane care apare mai ales din ceea ce se găsește în comedie sau se ascultă ; acestea sînt zugrăvite după natură și introduse cu bune intenții în punctul lor de

vedere, încît defectele și actele ridicole întîlnite la cei pe care îi frecventăm în permanență să fie în așa manieră reprezentate, ca să nu ofenseze... [1]"

Concepînd arta ca *mimesis*, Goldoni își propune să înlăture artificiile șocante din teatru și să ajungă la instaurarea unei dramaturgii plină de naturalețe. Autorul declară că este necesar să se renunțe la romanescul excesiv, la stilul încărcat de podoabe, la antitezele senzaționale în favoarea firescului, a autenticului din viața cotidiană.

În felul acesta, teatrul lui Goldoni devine o uriașă imagine caleidoscopică a unui univers de viață. Cafeneaua, hanul, piața, castelul, casa simplă a pescarului și a spălătoresei, teatrul, strada, etc. pot reprezenta locul în care se desfășoară intriga din comediile sale.

Sociologia teatrului goldonian este de asemenea aceea a unui univers total. Aristocratul bogat, orgolios și frivol, burghezul grav și încrezător în forța sa de dominare, pescarii, spălătoresele, slujitorii, barcagiii etc. fac parte din tipologia socială prezentă în dramaturgia scriitorului.

Slujitorii din comediile sale pot fi vicleni sau cinstiți, marchizul este de cele mai multe ori ușuratic, scăpătat, dar lipsit de autoritate tiranică ; femeile simple pot fi oneste sau prefăcute și acaparatoare. Tinerii îndrăgostiți sînt impulsivi și sensibili, iar bătrînul ocrotitor al fetelor orfane își cenzurează în cele din urmă pornirile senzuale, rămînînd în limitele dictate de spiritul patern binevoitor.

Dar oricît de mare ar fi fost dorința lui Goldoni de distanțare de farsa trivială, pe care o detesta, sau de improvizația și comedia pe subiect dat, el păstrează încă numeroase procedee și personaje familiare *„commediei dell' arte"*.

Chiar și o simplă trecere în revistă a unor cupluri din acest gen de teatru ni se pare ilustrativă pentru a demonstra ecourile *„commediei dell'arte"* în opera lui Goldoni. Tipologia personajelor ni se pare astfel zona de interferență cea mai convingătoare.

[1] *Apud* V. Pandolfi, *Histoire du théâtre*, II, p. 317.

Se știe astfel că primul cuplu din *„commedia dell'arte"* este reprezentat de Magnificul, devenit mai tîrziu Pantalone și de către doctorul din Bologna. Cuplul acesta este construit prin antiteză, Pantalone fiind naiv, onest, ridicol și mereu îndrăgostit, în vreme ce doctorul este viclean și pedant.

Un alt cuplu caracteristic este reprezentat de valeții Brighello și Arlechino, dintre care primul, viclean și isteț, este gata să-și scoată stăpînul din încurcătură, iar celălalt neîndemînatic și prostănac. În declanșarea imbrogliourilor aceștia dețin mereu o pondere deosebită.

Un al treilea cuplu îl formează îndrăgostiții care au nume cu rezonanță de pastorală ca : Isabela, Leandru, Cintia, Flaminia, în vreme de subretele și valeții se cheamă Scaramuccio, Pedrolino, Colombina, Diamantina etc.

Evident că aceste cupluri nu sînt preluate de Goldoni într-un mod grosolan. Dar reducțiile tipologice care se pot opera în teatrul său demonstrează adeseori prezența acelorași cupluri de personaje întîlnite în *„commedia dell'arte"*. Personajele din comediile goldoniene au însă o complexitate mult mai mare. Faptul acesta se explică și prin intenția scriitorului italian care nu mai voia să creeze *comedie de intrigă*, ci *comedie de caracter*. Dezideratul acesta nu a exclus prezența celei dintîi, dar a dus la simplificarea ei și la organizarea evenimentelor într-o intrigă mult mai firească, cu o motivație cauzală evidentă.

Intriga din *„commedia dell'arte"* este aglomerată cu peripeții senzaționale, evenimentul excepțional fuzionînd adeseori cu întîmplarea miraculoasă. Arsenalul literar al acestui teatru plin de qui-pro-quo-uri, travestiri, substituiri de copii și recunoașteri tîrzii de identități, a exercitat o atracție deosebită asupra unor dramaturgi din secolul clasicismului, ca Molière. Dar Goldoni folosește și el aceste procedee, evident într-o distribuție mult mai rezonabilă,

specifică unei intrigi care tinde spre simplitate prin selecţia unor evenimente fundamentale, destinate să lumineze fizionomia morală a personajelor.

Referindu-se la zonele în care dramaturgul italian a contribuit la înnoirea teatrului din patria sa, Francesco de Sanctis scrie că : *„Aşa cum Galilei a îndepărtat din ştiinţă forţele oculte, ipoteticul, conjunctura, supranaturalul, tot astfel voia Goldoni să îndepărteze din artă fantasticul, uriaşul, declamatoriul şi retoricul“* [1].

Într-adevăr, Goldoni construieşte o intrigă unitară, gîndită pînă la capăt, nelăsînd nici un loc pentru improvizaţie. Realizînd o profundă metamorfoză a personajelor întîlnite în comedia veacurilor anterioare, deplasează accentul satirei pe aristocraţie, ceea ce pentru Molière era doar un deziderat, şi integrează la modul caracterologic personajele într-un anume climat prin care le şi explică.

Spiritul acesta programatic nu rezultă numai din *Memoriile* şi prefeţele sale, ci din unele replici care transmit o adevărată profesiune de credinţă. *Teatrul comic* mi se pare a fi cea mai elocventă operă a sa în acest sens. Placida, una dintre eroinele piesei, devine o adevărată exponentă a ideilor autorului :

„PLACIDA : Nu mai merge cu „commedia dell'arte“, *cu improvizaţiile. Lumea s-a plictisit să vadă veşnic aceleaşi lucruri, să audă veşnic aceleaşi cuvinte, şi încă mai înainte ca Arlechino să deschidă gura publicul să ştie ce-o să spună. Eu, una, domnule Orazio, vă anunţ că n-o să mai prea joc în comedii vechi ; sînt îndrăgostită de stilul nou ; e singurul care-mi place.“* [2]

Cu toate acestea nu se poate spune că între stilul noului teatru, promovat de Goldoni, şi stilul teatrului italian din epocile anterioare, ar fi o ruptură totală. Dimpotrivă, procedee şi tipuri umane din *„commedia dell'arte“* îşi prelungesc ecoul în creaţia sa. Opere ca *Slugă la doi stăpîni*, *O fată cinstită* relevă un tip de teatru de tranziţie în care stilul care minează improvizaţia, evenimentele care sugerează hazardul imprevizibil, bătrînul naiv şi ridicol care vine în conflict cu marchizul acaparator de frumuseţe, travestiul indică fuziunea dintre clişeele preluate din *„commedia dell'arte“*, precum şi căile de înnoire anunţate de autor. Structura intrigii din *Slugă la doi stăpîni* ni se pare tipică în acest sens. Dragostea, crima, travestiurile, confuziile, încurcăturile create de un valet abil, clarificările finale, epilogurile fericite : iată cîteva dintre mijloacele pe care scriitorul le pune la contribuţie.

Doctorul şi Pantalone, fiecare într-o nouă ipostază, amintesc cunoscutul cuplu din *„commedia dell'arte“*. Aici ei reprezintă categoria părinţilor fericiţi care asistă la unirea lui Silvio cu Clarice. Dar actul nu se poate finaliza imediat fiindcă intervine un eveniment neprevăzut : apare Beatrice travestită în hainele lui Federigo Rasponi, fratele pe care iubitul ei, Florindo, îl ucisese într-o încăierare. Geloasă, Beatrice îşi umărea iubitul care poposeşte şi el la acelaşi han.

În felul acesta Goldoni creează toate premisele imbroglioului comic. Truffaldino, valetul viclean, se angajează la doi stăpîni care sînt îndrăgostiţi. Încep încurcăturile de scrisori şi de lucruri, tulburarea logodnei Claricei prin apariţia lui Federigo căruia îi fusese promisă, durerea şi revolta lui Silvio, jignirea doctorului etc.

În final scriitorul ridică măştile, se restabilesc adevăratele identităţi, se refac cuplurile şi totul se sfîrşeşte cu bine, adică Silvio rămîne cu Clarice, adevăratul Federigo cu Beatrice, iar slujitorii Smeraldina şi Truffaldino se căsătoresc şi ei.

Replica finală a valetului viclean este un acord vesel care consună cu un epilog optimist : *„Da, domnule, am avut curajul să fac şi un lucru ca ăsta. M-am înhămat la asemenea treabă fără să mă gîndesc... am încercat aşa, la în-*

[1] *Op. cit.*, p. 327.
[2] Goldoni, *Teatru*, I, ESPLA, 1959, p. 244.

tîmplare. Ce-i drept, n-a ținut mult, dar am mîngîierea că nici unul n-ați reușit să mă descoperiți pînă acuma, dacă nu mă dădeam eu singur de gol, de dragul fetei ăsteia." [1]

Năzuința lui Goldoni de a realiza o comedie de caracter rămîne în această etapă doar un deziderat realizat într-o modestă măsură. Elementele comediei de intrigă sînt încă dominante. Doar Truffaldino, valetul care-l anticipează pe iscusitul Figaro, reprezintă un personaj comic de mai mare complexitate.

Aparența conflictului și a replicii improvizate, preferința pentru anumite modalități literare demonstrează că teoreticianul reformării teatrului nu s-a distanțat decît într-o anumită măsură de formele clasice din *„commedia dell'arte"*.

Nici *Fata cinstită*, reprezentată pentru prima dată în 1748, nu atestă decît într-o mică măsură făgăduințele scriitorului. Nouă este aici înfruntarea dintre personaje de extracție socială foarte diferită, pregnanța satirei îndreptată împotriva marchizului Ottavio de Ripa Verde, care este și el o anticipare a contelui de Almaviva din teatrul lui Beaumarchais.

Sentimental, conflictul multiplu din această comedie capătă un fundal de clasă bine pronunțat, specific teatrului goldonian în care stratificația socială a epocii apare ca un adevărat proces istoric.

Conflictul din *Fata cinstită* este un cîmp strategic în miniatură. Agresorul este Ottavio, marchizul ușuratic, gata s-o seducă pe Bettina cea orfană, protejata negustorului Pantalone. Îndrăgostitul este Pasqualino, tînărul sărac și dependent. Ultragiată este marchiza onestă și generoasă. Imbroglioul comic este susținut atît prin schimbarea de identități, cît și prin sporadicele travestiri. Tensiunea crescîndă a intrigii este întreținută de cuplul sentimental al tinerilor și de obstacolele care li se creează. Iubirii lor i

[1] Goldoni, *Teatru*, I, p. 124—125.

se opune astfel din anumite motive marchizul frivol și totodată Pantalone, protectorul fetei. Dar intriga este pigmentată de Goldoni și cu alte detalii, destinate să-i captiveze pe cititori.

Bettina este răpită de oamenii marchizului ; Lelio — așa-zisul fiu al lui Pantalone — se întoarce de la studii și intră în conflict cu tatăl său. Pasqualino nu se bucură nici el de o afecțiune prea mare din partea lui Menengo, barcagiul.

Nu trebuie astfel trecut cu vederea faptul că personajele secundare de legătură au în acest gen de comedie o semnificație și pondere mult mai mare decît în teatrul clasic. Abia în această operă năzuința de a înfățișa caractere și acțiuni începe să fie foarte pregnantă. Catte, spălătoreasa, sora Bettinei, este vicleană și profitoare ; Arlechino, soțul ei, este un mincinos ; donna Pasqua, soția barcagiului, este o mamă cinstită ; Pantalone este un ins onest ; Lelio, un tînăr superficial etc.

Și în acest caz intriga evoluează în așa fel încît trebuie să restabilească identități, adevăruri, principii care-i sînt dragi autorului.

Surprinderea marchizului asupra faptei sale urîte de către soția sa, dezvăluirea identităților adevărate ale lui Lelio și Pasqualino — copii schimbați în leagăn de Pasqua — permit rezolvarea dorită a intrigii : cuplul îndrăgostit se căsătorește, Lelio se întoarce la meseria tatălui, și marchizul se pocăiește pentru faptele sale.

În felul acesta echilibrul se restabilește în acest univers miniatural de viață, prin domnia adevărului.

Replica orală este de așa natură, încît dezvăluie fondul unor caractere umane. Dialogul dintre Pasqualino și Arlechino este elocvent :

„PASQUALINO : Ține ducatul ăsta și taci din gură !
ARLECHINO : Tac.
BETTINA : Ești mulțumit ?
ARLECHINO : Tac.

PASQUALINO : Te superi dacă mai stau aici ?
ARLECHINO : Tac, tac, tac..."[1]

Stereotipia verbală reprezintă astfel una din căile de realizare a acumulării comice.

Nu mai puţin semnificativă pentru raporturile sociale din acea vreme ni se pare una din replicile prin care Bettina denunţă morala frivolă a aristocraţiei :

„*BETTINA : Nu-mi pasă de dumneavoastră, nici de-o soţie ca a dv. Şi apoi să ştiţi că nu mi-e frică de mutre din astea, că la noi se-mparte dreptatea aşa cum trebuie. Şi dacă n-o să vă vină mintea la cap, să ştiţi că eu, muierușca asta, fărîma asta de muiere, o să vă fac să vă cuminţiţi şi să vă aduceţi aminte cît o trăi Bettina, veneţianca.*"[2]

Îndrăzneala replicii este evidentă. Ea aparţine unui secol în care egalitatea şi dreptatea sînt premisele care îi permit oricărui om dreptul de a-şi apăra propria sa demnitate.

Aducînd pe prim plan spălătorese, barcagii, negustori, Goldoni devine exponentul acestei lumi care-şi afirmă dreptul la o viaţă umană demnă.

Orală, replica din *Fata cinstită* cumulează cuvinte de mare varietate, distanţîndu-se şi pe această cale de rigorile excesiv de restrictive ale poeticii clasice. Faptul acesta devine din ce în ce mai pregnant în *Hangiţa*, unde personajul dominator este o femeie de extracţie socială modestă, precum şi în *Bădăranii*.

Comedia goldoniană pleacă de la stratificaţia societăţii veneţiene, dar realizează valenţe umane mult mai cuprinzătoare. O anumită năzuinţă spre personaje arhetipale nu lipseşte din teatrul său populat cu ipocriţi, mincinoşi, frivoli, zgîrciţi, linguşitori etc.

Din această cauză sentimentul că autorul se repetă, reluînd aceleaşi tipuri aşezate în alt context, este evident.

---

[1] *Op. cit.*, p. 185.
[2] *Op. cit.*, p. 153.

Spumos, amuzant, optimist, teatrul lui Goldoni nu are o mare adîncime, nu propagă idei la modul programatic, aspirînd doar spre reprezentarea stratificării totale a societăţii din acea vreme.

Teatru de amuzament prin excelenţă, comediile lui Goldoni au o remarcabilă forţă satirică. De Sanctis vede în ele, mai ales „restaurarea adevărului şi a naturalului în artă" [1]. Pe această cale va evolua întreaga artă majoră a epocii. Cronică de moravuri şi caractere, comedia lui Goldoni restituie însăşi imaginea istorică a epocii sale atît de agitate.

Dacă prin zona sentimentală a comediei sale serioase şi larmoiante, Goldoni îl anticipează vag, este drept, pe Manzoni, prin realismul operei sale el rămîne un deschizător de drumuri pentru literatura lui Verga.

Năzuinţa lui Goldoni de a unifica comedia de moravuri cu comedia de caracter, în care tonurile vesele, ilariante pot alterna cu accentele grave, găseşte şi pe solul culturii franceze un adept al aceloraşi forme, înzestrat cu un simţ excepţional al teatrului.

Pierre Voltz scrie că Beaumarchais (1732—1799) a fost numit adeseori un „dramaturg amator", iar despre arta lui s-a spus că ar fi marcată de „estetica dramei".

Într-adevăr, scriitorul acesta are toate atributele unui picar modern sau ale unui erou de roman poliţist, care a experimentat cele mai diverse meserii. A fost om de afaceri şi spion, venind spre literatură dintr-o viaţă practică foarte agitată, care nu pătrunde decît într-o mică măsură în opera sa, şi atunci nu în creaţiile cele mai reprezentative.

Dar indiferent de unde descinde Beaumarchais în literatură, el aduce cu sine simţul excepţional al omului de teatru, privirea pătrunzătoare a psihologului, capacitatea caracterologică şi o genială forţă spirituală a replicii pe care se bazează în mod deosebit comediile sale. Este ade-

---

[1] De Sanctis, *op. cit.*, p. 830

vărat că pe planul esteticii teatrale scriitorul rămîne un discipol credincios al lui Diderot. Intriga lacrimogenă a fetei seduse și abandonate de Clavijo din *Eugenia* (1767), perspectiva vagă a lumii de afaceri și efuziunile sentimentale morbide din *Cei doi prieteni* (1770) nu prevestesc forța excepțională a comediei sale, ci reprezintă preludiile minore ale unui scriitor sedus de mitul dramei, neconform cu specificul personalității sale artistice.

Beaumarchais pare la început un scriitor de scandal. El s-a impus ca dramaturg cu adevărat popular prin cele două comedii ale sale, *Bărbierul din Sevilla* (1775) și *Nunta lui Figaro*, reprezentată în 1784. *Tarare* (1787) cu tot izul său oriental este un eșec, iar *Mama vinovată* (1792), în care este readus Figaro într-o altă ipostază, reprezintă o altă cădere. Beaumarchais rămîne, așadar, autorul a două comedii care i-au asigurat locul definitiv în istoria teatrului universal.

Prima întrebare care s-a pus și altă dată și se poate repeta și astăzi, ne duce spre cauzele fundamentale, determinante pentru succesul comediilor lui Beaumarchais. Noutatea subiectului din *Bărbierul din Sevilla* nu reprezintă o explicație satisfăcătoare a valorii comediilor lui Beaumarchais, deoarece într-o formă mai mult sau mai puțin complexă el a fost întîlnit și la alți dramaturgi din epocile sau generațiile anterioare. Istoricii literari au făcut adeseori raportări la opera lui Auchard, *Precauțiunile inutile*, cu care s-au putut stabili analogii de titlu, ca și cu aceea a lui Sedaine și Monsigny, *Nu ne putem gîndi niciodată la toate* în care există doar un scenariu tern al bărbierului. [1]

Împrumuturile de motive literare și uneori de personaje, constituiau un procedeu curent în epocă. Pe această cale se pot face desigur unele apropieri cu farsele lui Molière, *Școala soților* aducînd pe prim plan motivul pu-

[1] Vezi Beaumarchais, *Pages choisies, Introduction*, Paris, 1902, p. XXV.

pilei sufocate de autoritatea tutorelui și încercările ei de evadare.

Unele analogii stilistice, care vizează spiritul replicii spumoase și incisive, trimit spre Regnard și Marivaux. Toate acestea nu știrbesc originalitatea comediilor marelui dramaturg. Beaumarchais are geniul teatrului comic, care transmite idei grave de mare rezonanță în epocă. Noul public burghez care invadase sălile de spectacol era deosebit de receptiv la acestea. Teatrul lui Beaumarchais pune în lumină spiritul „stării a treia", scriitorul fiind el însuși un reprezentant al acestei lumi. Faptul acesta devine în comediile lui Beaumarchais mult mai evident decît în acelea ale lui Marivaux, Sheridan sau Goldoni.

Se știe doar că în comediile clasice, ca și în unele opere de această natură din secolul al XVIII-lea, personajele din mediul burghez, și în general din lumea de jos, aveau un rol periferic și constituiau prin evidența și psihologia lor o sursă de generare a comicului și a ridicolului. În comediile dramaturgului francez lumea aceasta este privită dintr-o altă perspectivă. Faptul este de o notabilă importanță, cu atît mai mult cu cît atît în teoria teatrului, cît și în creația propriu-zisă detașarea de prejudecățile clasice era încă foarte dificilă.

De aceea în domeniul esteticii teatrului încercarea lui J. E. Schlegel (1719—1749) de a sparge limitele dintre tragedie și comedie în privința climatului social specific este cotată ca un act revoluționar.

Sistematizarea propusă de J. E. Schlegel în legătură cu funcționalitatea personajelor în teatru ni se pare elocventă :

1 Acțiunile personajelor din lumea înaltă pot produce pasiuni.

2 Acțiunile personajelor din lumea înaltă pot declanșa rîsul.

3 Acțiunile personajelor din lumea de jos pot provoca pasiuni.

4 Acțiunile personajelor din lumea de jos pot stimula rîsul.

5 Acțiunile personajelor din lumea de jos și din lumea de sus pot suscita în parte pasiuni, în parte rîsul.

Admirator al teatrului englez, cunoscător al celui francez, J. E. Schlegel izbutește să formuleze aceste concluzii teoretice înnoitoare pentru modul de gîndire și de creație din acea epocă.

Am menționat aici acest punct de vedere nu pentru faptul că ar exista vreo legătură directă între orientarea comediilor lui Beaumarchais și ideile scriitorului și esteticianului german. Ceea ce Schlegel încerca să demonstreze pe planul esteticii teatrului, Beaumarchais realizează prin creația sa.

Așa ne explicăm de ce relația dintre stăpîn și valet, întîlnită și în comediile lui Lope de Vega, Molière, Lessing, Goldoni, va fi înfățișată dintr-un unghi de vedere nou, mult mai tranșant, de către Beaumarchais.

Viclean, inteligent, meschin sau generos, valetul din teatrul clasic este fie un aliat al stăpînului, fie un supus umil al acestuia. El se poate degrada în funcție de stăpînul său sau poate prospera și ajunge la fericirea conjugală odată cu acestă.

În comediile lui Beaumarchais, Figaro, valetul din „starea a treia", este un personaj central care conduce intriga, contele de Almaviva deținînd doar în aparență un rol de prim ordin. Conflictul din operele scriitorului francez și evoluția integrală a intrigii sînt în așa manieră construite încît simpatia spectatorilor se îndreaptă în primul rînd spre valet, acesta fiind prezentat în culori deosebit de atrăgătoare.

Cea dintîi ilustrare a acestui spirit nou este oferită de scriitor în *Bărbierul din Sevilla,* operă prin care Beaumarchais realizează un nou gen de comedie de intrigă, susținută de o excepțională artă a unui dialog de o teatralitate spectaculoasă.

Trama veche a unei comedii amoroase în care un bătrîn tutore își iubește pupila pe care vrea s-o ia de nevastă și planul dejucat de către tinerii care se iubesc se completează aici prin proiectarea tuturor luminilor asupra lui Figaro.

În felul acesta reeditarea cuplului Arnolphe-Agnès din Molière prin Bartholo-Rosine este proiectată pe un fundal social mai cuprinzător și mai pronunțat. În comedia lui Beaumarchais conducătorul jocului rămîne Figaro. El îl ajută pe stăpînul său, contele Almaviva, să se apropie de Rosine și tot el încurcă planurile bătrînului viclean încît toate precauțiile împotriva iubirii devin inutile.

În *Bărbierul din Sevilla* nu există personaje odioase, ci doar tipuri ridicole și simpatice. Comedia păstrează bogate elemente de farsă, iar implicațiile satirice sînt verbale, fiind introduse prin propagarea unor idei ale secolului, sau prin atitudinea față de ele. Satira spumoasă se concentrează mai ales în forța de sugestie a unor replici incisive și mai puțin în realizarea unei situații din care să rezulte spiritul polemic de factură socială.

Limbajul lui Figaro este specific unui valet puțin reverențios cu stăpînul său :

„CONTELE : Ai o faimă atît de rea !

FIGARO : Și dacă-s mai bun decît ea ? Există oare mulți seniori care să poată spune la fel ?" [1].

Spiritul retrograd al doctorului Bartholo, lipsa de receptivitate față de ideile și realizările veacului rezultă din replicile pe care acesta le dă Rosinei. Veacul mult lăudat al luminilor a produs, după părerea sa :

---

[1] Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, EPL, București, 1967, p. 191—192.

„Prostii de tot soiul, libertatea de gîndire, atracţia universală, electricitatea, toleranţa religioasă, vaccinul, chinina, Enciclopedia, dramele...“ [1].

Ironia şi ridicolul transmise de replică îl determină pe autor să o construiască în aşa fel, încît să capete o adevărată forţă caracterologică. Portretul caricatural al doctorului Bartholo făcut de Figaro se compune dintr-o adiţionare deliberată de adjective şi verbe, cu o remarcabilă forţă comică :

„E un fante bătrîn, ursuz, hirsut, hapsîn, gros, bondoc, mărunt, ras, roş şi cărunt, înşelat şi blazat, care pîndeşte şi scotoceşte, răscoleşte, bombăne şi mîrîie, geme şi se teme, toate alandala“ [2].

Bărbierul din Sevilla rămîne astfel o strălucită comedie de intrigă în care protagonistul este exponentul noii lumi care se afirmă pe plan istoric, fenomen constatat, dealtfel, şi în dramaturgia lui Goldoni.

Dar cea mai realizată şi complexă comedie a lui Beaumarchais este *Nunta lui Figaro*. Intriga de natură amoroasă este de aşa manieră concepută încît să poată mereu trimite spre antagonisme de ordin social. Faptul acesta se produce prin schimbarea unor raporturi pe care dragostea le aşază într-un adevărat cîmp strategic de luptă.

Dacă în prima operă Figaro, valetul, apare ca un aliat al contelui Almaviva în împlinirea căsătoriei acestuia cu frumoasa Rosina, în această comedie relaţiile dintre stăpîn şi slugă capătă un caracter de adversitate.

Mobilitatea aceasta a stărilor spirituale pe care le trăiesc personajele lui Beaumarchais, ca şi schimbarea permanentă a contextului lor de existenţă îl determină pe Philippe van Tieghem să le explice prin influenţa barocului. Atît dinamica personajelor şi ritmicitatea trepidantă a operei, cît şi antiteza dintre „a fi“ şi „a părea“, care caracterizează comportamentul celor mai multe per-

[1] *Op. cit.*, p. 14.
[2] *Op. cit.*, p. 17.

sonaje, sînt elucidate de către istoricul literar francez pe această cale. [1]

Interpretarea aceasta ni se pare însă unilaterală. Ea nu ţine seama de sursele specifice ale comicului care a exploatat întotdeauna antinomia dintre esenţă şi aparenţă. Iar în ceea ce priveşte mobilitatea spirituală a personajelor, precum şi unele mutaţii de conştiinţă, considerăm că reprezintă un fenomen specific al secolului al XVIII-lea, care rezultă din viziunea transformistă a omului, opusă fixismului linear din veacul anterior.

Fără a nega prezenţa barocului în secolul luminilor, considerăm însă că el nu este specific spiritului creaţiei al lui Beaumarchais.

Dinamica interioară a personajelor sale ni se pare în acelaşi timp elocventă pentru modificările relaţiilor umane din peisajul societăţii franceze.

Nucleul conflictului din *Nunta lui Figaro* nu mai este reprezentat de mariajul unui nobil, ci al lacheului său. Acesta determină o trepidantă regrupare a personajelor angajate în conflictul care se declanşează.

În acest nou context generosul conte de altădată devine exponentul spiritului tiranic feudal. Dorinţa lui de posesiune se extinde de la lucruri la oameni. De aceea, în faţa nesăţiosului conte, Figaro este acum nevoit să-şi apere propria dragoste pentru Suzana.

Pe această cale, printr-un conflict amoros, Beaumarchais dezvăluie antinomiile dintre exponenţii a două lumi diferite. Contele de Almaviva acţionează în numele privilegiilor sale de aristocrat, iar Figaro se apără prin „legea firii“, fapt care-i permite să-şi aprecieze stăpînul de pe un plan relativ egal.

Conflictul sentimental, cu implicaţiile lui sociale este în aşa manieră construit de Beaumarchais, încît să poată urmări prin Almaviva metamorfoza lui într-un Don Juan

[1] Ph. van Tieghem, *Beaumarchais par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris, 1965, p. 98—99.

degradat, în vreme ce Figaro simbolizează comportamentul omului ajuns la conştiinţa demnităţii umane.

Modalităţile de realizare a comediei în *Nunta lui Figaro* sînt cele uzuale, mereu întîlnite şi în dramaturgia veacurilor anterioare.

Comicul de intrigă şi moravuri rămîne dominant, dar el ţinteşte spre luminarea unor caractere umane. În acest scop, autorul se foloseşte de un arsenal literar familiar epocii, reprezentat de travestiuri, false identităţi, situaţii pline de echivoc, acumulări seriale de expresii etc.

Nucleul intrigii este astfel susţinut de gelozia lui Figaro şi avansurile sentimentale ale contelui care creează situaţii echivoce, de ascunderea lui Cherubino şi deghizarea contesei în hainele Suzanei. La acestea se adaugă în cele din urmă păcălirea contelui, precum şi a celor doi intriganţi, Bartholo şi Marcelina, care identifică în valetul îndrăgostit pe propriul lor fiu.

Psihologia personajelor din *Nunta lui Figaro* este sumară, dar edificatoare. Energia şi inteligenţa valetului, pasiunea şi virtutea Suzanei, ipocrizia contelui, demnitatea contesei subliniază dominantele tipologiei umane. Nouă este însă, în această explorare sumară şi tradiţională a universului interior, psihologia „cherubinului", adolescentul cuprins de primii fiori ai iubirii, constituind o realizare remarcabilă. Nu mai puţin semnificativă ni se pare apariţia masei ca personaj în diverse momente ale intrigii, fapt puţin întîlnit în această epocă.

Prevestind prin orientarea sa spiritul revoluţiei care se apropie, *Nunta lui Figaro* reprezintă în istoria teatrului influenţat de gîndirea iluministă, ceea ce dramele lui Lessing au constituit pentru cultura germană, unele comedii ale lui Goldoni pentru cea italiană, iar piesele lui Fonvizin pentru literatura rusă.

Itinerariul acesta în istoria dramaturgiei din secolul al XVIII-lea demonstrează în primul rînd o anumită receptivitate faţă de ideile iluministe, indiferent de genul de

teatru în care erau însumate. Tragediile lui Voltaire şi Alfieri, dramele lui Lessing, unele piese de Marivaux, comediile lui Beaumarchais pun în lumină această deschidere spre principiile cardinale ale epocii. Faptul acesta ne permite să relevăm funcţia socială şi politică pe care o deţine teatrul militant din acea vreme, cînd parabola, alegoria, ca şi reprezentarea directă a evenimentelor vremii au o finalitate similară.

În acelaşi timp trebuie să constatăm că o mare parte a dramaturgiei din această epocă se dezvoltă în mod autonom faţă de gîndirea iluministă.

Raţionalismul şi-a lăsat astfel amprenta sa puternică asupra teatrului din secolul al XVIII-lea, cuprinzînd tragedia, drama şi comedia, dar alături de „psihologismul raţional"[1] care i-a captivat pe numeroşi scriitori, universul afectiv al omului dominat de sentimente începe şi el să fie explorat cu o intensitate sporită atît în dramă cît şi în comedia larmoiantă sau serioasă. În aceeaşi vreme elogiul raţiunii începe să fie conjugat cu cultul sentimentului, fapt de care nu a fost străin nici un scriitor raţionalist ca Lessing.

Evoluţia teatrului demonstrează interesul scăzut pentru tragedie, detaşarea lentă de poetica clasicismului şi căutarea unor modalităţi mai adecvate de reconstituire a universului omului din secolul al XVIII-lea, reprezentate de drama şi comedia burgheză.

Declinul tragediei, apariţia unor noi specii de teatru şi introducerea în universul lor a unor noi categorii sociale care îmbogăţesc tipologia umană din dramaturgia vremii nu pot fi despărţite de schimbările care au survenit şi în stilul acestora.

Odată cu renunţarea la ideea că doar personajele din lumea înaltă sînt adecvate genului serios de teatru şi că

---

[1] M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie*, Hermann Böhlaus Nachf., Graz, Wien, Köln, 1967, p. 221 şi urm.

celelalte pot fi acceptate numai în comedie s-a produs şi amestecul firesc dintre stilul înalt, mijlociu şi familiar, fapt care a dus la o sporire sensibilă a resurselor lexicale ale scriitorilor.

Pe alt plan, fenomenul acesta de fuziune între stiluri a contribuit la accentuarea realismului operelor de teatru, care coexistă cu idilismul şi spiritul de pastorală superficială pe care îl cultivă melodrama şi comedia larmoiantă a epocii.

Epoca aceasta pe care unii istorici literari o socotesc caracteristică prin „teatromanie" a înregistrat într-adevăr o eflorescenţă a dramaturgiei. Din noianul imens de autori de teatru care au bătut la porţile eternităţii, numele celor pe care i-a reţinut posteritatea critică este redus dar apreciabil prin noutatea formulelor artistice găsite şi prin mesajul profund umanist al creaţiei lor.

ILUMINISMUL ŞI CRIZA POEZIEI LIRICE

Reacţia poeţilor sensibili. Preocupat de literatura de idei şi de filozofie, entuziasmat, pe bună dreptate, de dezvoltarea artei militante, cum era teatrul şi romanul, iluminismul reprezintă ultima mare perioadă de intensă criză a poeziei. Trebuie să precizăm că fenomenul acesta nu rezultă atît dintr-o lipsă de preocupare pentru creaţia lirică, întreaga epocă fiind plină de versuitori fără talent, care au avut o falsă înţelegere faţă de actul poetic, precum şi faţă de sursele originare ale acestuia. Imitaţia servilă a anticilor, accentul exagerat pus pe reguli, neglijarea rolului imaginaţiei şi al sensibilităţii, didacticismul excesiv, la care se adaugă mitul enunţului logic cît mai clar, dacă se poate lipsit de orice deviaţii stilistice, reprezintă doar o parte din factorii care au adus poezia într-un impas de lungă durată. Din această stare de criză, creaţia lirică a fost scoasă de poeţii sensibili, detaşaţi discret de norme, receptivi la actul de meditaţie pe marginea existenţei şi capabili să privească natura nu ca un simplu element de decor etnografic, ci ca o stare de suflet.

Manualele de poetică tradiţională vehiculau încă principii a căror autoritate tiranică a contribuit şi ea la îndrumarea unor poeţi pe căi eronate. Nu se poate trece cu vederea de asemenea faptul că cei mai mulţi scriitori din epoca luminilor aveau o severă educaţie clasică, iar

mitul valorilor antichității pe care voiau să o depășească prin aceleași mijloace literare, era încă foarte puternic în conștiința lor. Chiar unii savanți de mare prestigiu, ce s-au pronunțat doar accidental asupra poeziei, erau puternic încorsetați de anumite prejudecăți furnizate de clasicism. Cazul lui D'Alembert este, poate, cel mai elocvent. În *Întrebări despre poezie*, el încerca să ajungă la concluzia dacă creația lirică produce o *plăcere reală* sau una pur arbitrară și obișnuită. Faptul că lectura poeziei prilejuiește o plăcere reală rezulta, după opinia sa, din cultivarea ei de către toate popoarele. Caracterul arbitrar al plăcerii poetice este dedus de către savantul francez din diferențele de criterii ce apar în aprecierea tehnicii literare de la o țară la alta și de la o limbă la alta. Dar pentru a distinge plăcerea realizată prin lectura versurilor de aceea oferită de textele de proză, D'Alembert socotește că diferența dintre acestea se configurează doar prin faptul că enunțul poetic are *cadență* și *rimă*. Dar ceea ce savantul francez a intuit mult mai profund este faptul că stilul poetic are un anumit caracter „artificial", sensibil deosebit de limbajul obișnuit, întîlnit în scrierile în proză. În acest sens, rigorile care îl constring pe poet la anumite norme sînt mult mai mari decît acelea la care este supus prozatorul. Libertățile pe care le acordă pe acest plan D'Alembert poeților, prin raportare la prozodia clasică, sînt extrem de reduse și puțin semnificative. În acest context, un aer mai proaspăt în discuțiile despre poezie aduc cei doi esteticieni care anunță tentativa de reabilitare a sentimentului și a fanteziei, G. B. Vico și Herder. Autorul *Științei noi* socotește că materia proprie a poeziei este *„imposibilul credibil"*. Spre deosebire de metafizica poetică, preocupată de abstracțiuni, Vico remarcă faptul că poezia se îndrumează spre concret, acest prim limbaj al omenirii, situat pe cea dintîi treaptă de civilizație cucerind rînd pe rînd metafora, metonomia, sinecdoca, pentru a integra în cele din urmă în vocabularul său de proveniență mitică, cuvinte din astronomie, cosmografie, geografie etc. Situînd poezia pe locul întîi din ierarhia artelor, Vico anunță un nou mod de gîndire care prevestește romantismul.

Pe aceeași cale evoluează și concepția lui Herder despre poezie. Adversar al clasicismului, el pledează pentru o poezie accesibilă, simplă și robustă, care să aibă o puternică amprentă națională „*Scriem așadar veșnic pentru savanți de cabinet și recenzenți scîrboși, din gura și stomacul cărora vom primi apoi opera înapoi, compunem romanțe, ode, poezii eroice, cîntece pentru biserică și pentru bucătărie, pe care nu le înțelege nimeni. Literatura noastră clasică este o pasăre a paradisului, atît de frumos colorată, atît de înțeleaptă, numai fîlfîiri, numai elan, spre înălțimi, însă fără picior pe pămîntul german.*" [1]

Pornind de la ideea, întîlnită în epocă și la Vico, referitoare la faptul că poezia, ca și cîntecul la început au fost populare, Herder pledează pentru o creație lirică aptă să reprezinte caracterul, limba, pasiunile, muzica, sufletul unui popor. Atitudinea lui Herder nu este astfel izolată în cadrul epocii și nici măcar în sfera culturii germane. Chiar și un critic dăruit cu puțină înțelegere pentru libertățile specifice ale fiecărei arte, cum era Gottsched, cerea ca poetul adevărat să dispună de *fantezie puternică, perspicacitate și spirit*. Esteticianul german consideră însă că aceste trăsături dăruite de natură nu sînt suficiente. Poetul este în același timp un *homo faber*. El trebuie să deprindă arta de a scrie cu toate nuanțele ei, ceea ce presupune o largă erudiție. Gottsched crede însă, pe bună dreptate, că ceea ce reprezintă o obligație absolut vitală pentru un poet este *cunoașterea omului* și puterea de *judecată*. Simptomatic atît pentru acest estetician cu o formație clasică ternă, cît și pentru un spirit novator cum era Bodmer, rămîne faptul că poezia este pri-

[1] Herder, *Scrieri*, p. 88.

vită ca o *imitație a lucrurilor naturale* și ca o expresie a virtuții umane. Unghiul acesta de vedere are două consecințe fundamentale în creația lirică. Pe de o parte se ajunge la o stimulare a poeziei descriptive, în detrimentul altor specii lirice (Lessing), pe de altă parte, se continuă cultivarea satirei de moravuri, care nu depășește cu nimic tiparele clasice ale genului. Faptul acesta demonstrează că atît unii esteticieni, ca Lessing și Gottsched, cît și unii poeți ca Houdar de la Motte, Pope și Voltaire, nu au înțeles resursele autentice ale poeziei și nu au găsit căile menite să ducă la scoaterea sa din starea de criză. Pope și Gottsched subliniază caracterul didacticist al poeziei, la Motte încearcă să o transforme într-un enunț logic sau într-o expresie a unor evenimente ocazionale, iar Lessing ajunge doar la înțelegerea poeziei epice și descriptive. De aceea, se poate spune că niciodată înțelegerea dogmatică a conceptului de *mimesis* în artă, nu a avut consecințe mai funeste asupra creației lirice, ca în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Caracterizîndu-i pe autorii de versuri din epoca luminilor, Paul Hazard îi judecă sever, dar exact. *„Aceștia nu erau poeți. Urechile lor erau astupate în fața vibrațiilor și a frăgezimii cuvintelor, iar sufletul lor pierduse simțul misterului. Ei au inundat întreaga realitate cu o lumină implacabilă și au dorit ca efuziunile lor să fie ordonate și clare. Dacă poezia este rugăciune, ei nu se rugau, dacă ea este tentativă de a ajunge la inefabil — ei negau inefabilul, dacă aceasta este ezitare între muzică și sens — ei nu ezitau niciodată. Ei nu doreau decît demonstrații și teoreme, cînd făceau versuri, acestea aveau drept scop includerea spiritului geometric în ele.“* [1]

Conștiința artistică falsă a poeziei a împins astfel creația lirică pe drumul unei crize îndelungate. Preocupată de enunțul clar al ideii, receptivă doar la vehicularea

[1] P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, 1686—1715, Fayard, Paris, 1961, p. 316.

unor sentimente superficiale, sufocată de spiritul salonard, impregnată de imagini convenționale, preluate din mitologie, poezia capătă un pronunțat caracter didactic și abstract, iar atunci cînd s-a arătat sensibilă la o anumită morală hedonică, a degenerat în versificație superficială, impregnată de un senzualism cu efecte artistice de-a dreptul hilare.

Speciile preferate de poeții din secolul al XVIII-lea au fost satira, epistola, oda, epigrama, fabula. Semnificativ ni se pare faptul că poezia descriptivă începe să capete o audiență mult mai largă. Imaginea ei de ansamblu este însă în mare măsură deformată de implicațiile sale mitologice.

Una din ideile noi care se instalează în conștiința scriitorilor din secolul al XVIII-lea rezultă din convingerea că liberalizarea poeziei trebuie să se producă prin renunțarea la rimă, soluție care ar putea duce la evitarea limbajului metaforic greu de înțeles. Dar punctul acesta de vedere, apărat de la Motte, este respins cu vehemență de Voltaire. Dealtfel principiile estetice apărate de autorul *Henriadei* sînt uneori mult mai îndrăznețe decît versurile sale. În *Eseu despre poezia epică*, Voltaire atrage atenția asupra faptului că creația lirică nu este un simplu calcul de sunete, deoarece poetul trebuie să aibă atît o sensibilitate a urechii, cît și una a sufletului. În *Dicționarul filozofic* același autor afirmă că poezia este *„muzica sufletului“*. Opinia exprimată de Voltaire nu a avut ecou în rîndurile poeților din acea vreme și nici măcar în opera sa. Atitudinea teoretică a lui Voltaire nu reprezintă un caz izolat. R. Fayolle îl menționează în acest sens pe Rapin care afirmase, la un moment dat că *„în poezie există lucruri inefabile“*, veritabila poezie fiind, după părerea sa, aceea care se adresează sufletului. Unui asemenea deziderat, poezia din epoca luminilor nu i-a respins decît arareori.

Creația lirică din secolul al XVIII-lea nu trebuie privită ca un flux unitar, chiar dacă valoarea ei artistică este în general scăzută. În peisajul liricii din epoca luminilor s-au configurat direcții și aspecte diverse, deși aproape toate ancorează în același impas estetic, excepție făcînd doar unii dintre poeții preromantici.

Se poate vorbi de persistența spiritului clasic, prezent în operele unor poeți din diferite țări ca Voltaire, Pope, la Motte, I. Budai-Deleanu etc. În același timp există un anumit strat al poeziei influențate de baroc și rococo, fenomen evident atît în cultura franceză, cît și în cea germană.

Universul tematic al poeziei din epoca luminilor ne permite de asemenea să constatăm interesul sporit pentru ideea de libertate, care în anumite țări capătă o puternică amprentă națională. Nu se poate de asemenea trece cu vederea invazia iraționalismului de proveniență religioasă în creația lirică. Fenomenul acesta se soldează cu apariția unor poezii mistice, atît Klopstock cît și unii poeți preromantici englezi ilustrînd în modul cel mai elocvent genul acesta de reacție față de raționalism.

Epoca este în general bogată în versuitori care cultivă cu abilitate poezia ocazională și aulică, nelipsită de unele asemănări cu lirica antichității.

Voltaire compune *Stanțe pentru doamna de Châtelet*, Ecouchard Lebrun scrie *Oda domnului de Buffon*. Stilul este accesibil și grațios, iar tonul convențional. Discursul poetic întîlnit la Houdar de la Motte în *Versuri pentru ducesa de xxx* este ilustrativ.

„Aceste versuri de acuma
Nu știu ce-au să vă spună, doamnă,
Căci, deslușit, știu și eu numa
Că dorul de-a le scri mă-ndeamnă.

O, să le fac întîi proiectul
Să nu credeți că mă amuză ;

Îmi sînteți pururi subiectul
Și numai inima mi-i muză.“ [1]

Nu lipsesc de asemenea epigramele care abundă în lumea salonardă a poeților francezi din secolul al XVIII-lea. Ele ocupă un spațiu larg în poezia lui Fontenelle, J.-B. Rousseau, Voltaire, Saint-Lambert, Marie-Joseph Chenier etc. Semnificative pentru gustul epocii sînt de asemenea eglogele, epistolele și elegiile cu numeroase referințe la personajele mitologice. Fontenelle scrie astfel *Ismena*, *Eglogă*, Bernis compune *Amorul și nimfele* și *Odă anacreontică*, Saint-Lambert, epistola *Chloe, această flecăreală tandră*, iar Demeustier excelează în poezii artificiale ca *Adunarea muzelor*, *Dianei*, *Minerva și Venus* etc. În poemul *Circe*, J.-B. Rousseau o invocă pe făptura cea abandonată și tristă printr-un vocabular agasant prin însăși încărcătura sa mitologică excesivă :

„Și așa ea-și revarsă întregul amar,
Dar cînd artei vrăjitului cere-ajutor,
Să-și recheme pricina nestinsului dor,
Ea invocă, strigînd, zeii toți din Tenar ;
Phlagetonul, Nemesis și Parcele toate,
Pe cumplita Alecta, pe cruda Hecate.“

Moda clasicizantă întreține acest gen de poezie, caracterizată printr-un proces liric convențional. Istoricul literar V. Klemperer semnalează rococoul în poezia erotică, senzuală și ocazională, de genul celei cultivate de Voltaire în *Impromptuuri*, *Epigrame*, *Epitafe*, *Inscripții*, *Bilete*, *Versuri doamnei de...* etc. [2]

[1] Toate citatele de versuri din poeții străini sînt date după traducerile lui A. Covaci, publicate în *Iluminismul*, III, Antologie... de Romul Munteanu, pp. 7—93.

[2] V. Klemperer, *Geschichte der französischen Literatur im 18 Jahrhundert*, I, Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin, 1954, p. 42.

De o factură asemănătoare este poezia erotică plină de senzualism, adoptată de Dorat și Parny, scriitori care au influențat atît lirica germană, cît și pe cea română, fapt confirmat de unele versuri scrie de Conachi sau poeții Văcărești.

Erosul este prezent și în versurile italianului Paolo Rolli (1687—1765) ale cărui *cantate lirice*, puse adeseori pe note au avut un larg succes public, fiind binecunoscute și de Goethe încă din anii copilăriei. *Oacheșa cu ochii răpitori* adună clișeele literare ale vremii într-un text de redusă vibrație lirică.

„Ochi frumoși, pe cît de șireți,
Pe-un chip ademenitor,
Iată, m-au umplut de dor,
De plăcere fermecată.

Să mă chinui nu mai vreau !
A-nceput în șagă jocul ;
Să te joci, însă, cu focul,
Nu e bine, niciodată."

Cu Metastasio, poezia erotică a căpătat o anumită gravitate, distanțîndu-se atît de lirica arcadiană, cît și de poemul cavaleresc. Tonalitatea ei afectivă nu înregistrează însă accente profunde. În *Plecarea*, nota elegiacă reliefează o preocupare relativ egală pentru muzică și idee.

„Veșnic îți voi sta în drum
Și aproape, orișicum,
Însă cine știe dacă
Ți-i mai aminte de mine !

Pe tărîmuri depărtate,
Pribegind pe mări adînci,
Eu voi întreba și stînci
Nimfa mea, doar despre tine."

Reziduurile clasicizante, convenționale sînt evidente și în acest gen de poezie. În această sferă se înscriu și unele poezii satirice și fabule din epoca luminilor. În *Lui Boileau sau Testamentul meu*, Voltaire anunță un spirit polemic mai virulent decît cel întîlnit la înaintași, dar arta sa literară este, de fapt, aceeași :

„Strivind prejudecăți ce-s de tonți tămîiate,
Unui persecutor strig : «Mai blînd nu se poate ?»
Strig : «Avar bogătaș, să-i ajuți pe săraci !
Ocrotindu-i pe cei ce sînt nevinovați !»
Învățatului tuns : «Fii umil, milos, și
Pe aproapele tău iute nu-l osîndi.»"

Preferința pentru satiră, fabulă și poezia literară în general este un reflex al ideilor din epoca luminilor, exprimate printr-un enunț literar de factură clasicizantă.

Cei mai mulți poeți din epoca luminilor au cunoscut tentația fabulei. Houdar de la Motte scrie *Ceasul și cadranul solar* și *Prietenii care se înțeleg prea bine*, Richer — *Oglinda*, Dorat — *Vulpea și cîinele*, Florian — *Orbul și paraliticul*, *Vulpoiul predicator*, *Hermina, castorul și mistrețul* ; Lessing care elogiase acest gen într-un eseu, scrie și el *Leul și musca*, *Corbul și vulpea*, *Urșii*, *Zgîrcitul* etc. Dintre scriitorii ruși Krîlov este acela care imprimă fabulei morale și politice o forță polemică remarcabilă, deși adeseori preia doar unele teme de circulație generală pe care le localizează în mod ingenios. Fabula abstractă, pur moralizatoare, de genul celei scrise de la Motte este cea mai elocventă pentru climatul iluminist, *Ceasul și cadranul solar* de la Motte reprezintă doar una dintre aceste mostre.

„Ceasul insulta cadranul solar într-o zi ;
Întrebîndu-l ce oră poate fi.
— «Habar n-am», răspunse cadranul. — «Dar, oare,

Ce faci de nu știi nimic ? Ești netot ?»
— «Aștept să fiu luminat bine de soare,
Căci eu doar prin Phoebus știu tot.»"

Oricum, fabula reprezintă încă din secolul al XVIII-lea o specie literară în declin. În schimb, poezia satirică, investită cu o anumită funcționalitate publică înregistrează un gen în plină dezvoltare. Scriitorul italian Giuseppe Parini (1729—1799) anunța pe acest plan un spirit nou în poezia europeană. Receptiv față de ideile iluministe, propagator al conceptelor de libertate și progres, Parini evoluează pe calea unei poezii satirice libertare, cu evidente implicații sociale. Poemul său *Ziua* poartă amprenta acestei stări de spirit. Dar și poeziile sale de mici dimensiuni pun în lumină un scriitor nonconformist. *Sărac, dar liber și cinstit* reprezintă programul unui scriitor care anunță un nou comportament în epocă, sensibil deosebit de acela al scriitorului aulic.

„Nu-s născut spre a răzbate
Prin ilustre, grele porți ;
Mă va ști tot gol, dar liber,
Chiar regatul tristei morți.
Nu cat bogății, cinstire,
Prin înșelăciuni sadea ;
Acest veac ce totul vinde,
Negustor nu m-o vedea."

Dar Parini nu este un spirit înnoitor doar pe acest plan. În *Arta poetică* el pledează pentru libertatea fanteziei, pentru unitatea dintre idee și expresia muzicală, *utilul* și *frumosul* reprezentînd idealul spre care tinde.

Trecerea de la poezia de idei și lirica ocazională spre creația lirică, investită cu o puternică forță afectivă reprezintă, de fapt, calea de scoatere a poeziei din starea de criză. Poeții descoperă, rînd pe rînd, munții, lacurile, apusul de soare, natura văzută ca un spațiu uranic. Poezia elementelor naturii este asociată cu anumite stări existențiale, generatoare de dramatism (solitudinea, moartea), precum și cu proiectarea unor stări sufletești de mare tensiune (melancolie, tristețe, durere, obsesia morții etc.) asupra întregului univers. Constituirea unui nou univers liric, ale cărui componente presupun o nouă poetică și o altă viziune despre lume, deosebită de cea întîlnită la clasici, se produce ca un proces lent și îndelungat, realizat de prima generație a poeților sensibili din epoca luminilor.

Cînd Saint-Lambert (1716—1803) scrie poemul *Anotimpurile*, el se angajează în acel vast spirit înnoitor al veacului, configurat în poezie prin asocierea viziunii despre natură cu ideea de trecere a timpului. Arsenalul literar vechi rămîne încă șocant. În poezia *Agricultorul*, autorul pare să reediteze unele idei despre țărani, întîlnite în *Enciclopedie*.

„Tu, prin care înflorește cea mai necesară artă,
Tu, prieten neprihanei, tu, agricultor cinstit,
Dulce și ușor te poate face cerul fericit !
O, de n-are a se teme, de puteri nedrepte, ca-n
Gheara lacomei finanțe, sau a unui mic tiran,
Dacă legea-l ocrotește, fără pic de cheltuială
Binefacerile firii simte cum îi cad în poală."

În acest context Legouvé (1764—1812) încearcă să acrediteze stările sufletești sumbre în poezie, versurile sale reprezentînd o pledoarie pentru *omul sensibil*, capabil să înțeleagă o nouă artă. Cunoscut, se pare, și de C. Negruzzi, poemul *Melancolia* reprezintă tentativa de repliere a unui scriitor sensibil într-o nouă lume, cu tonuri întunecate. Enunțul literar are caracterul unui program.

„Un om gingaș, sensibil, mai mult cată dulceață,
Nu-n veselia vie, ci în prelungi tristeți,
El orbitor o cere... Fugind, o să-i vedeți,
De locuri unde, vesel, a zugrăvit penelul

Fast de serbări și baluri pompoase, de tot felul,
Cătînd tablouri care mai triste în nuanțe,
Proscriși doar zugrăvit-au și amanți fără speranțe."

Dar elogiul sensibilității depășește stadiul programatic. J. B. Rousseau scrie poezia *Stanțe*, Saint-Lambert — *Furtuna*, Klopstock, *Noapte de vară*, Matthias Claudius — *Omul* și *Cîntec de seară*, Albrecht von Haller — *Alpii* etc. Cu J. P. Uz peisajul se erotizează. Influențat de literatura anacreontică, în prima etapă a carierei sale literare, receptiv față de podoabele stilistice impuse de rococo, Uz devine un poet al reveriei și al naturii. Pentru Uz natura este o deschidere spre înțelegerea misterului erosului. În *Un vis* starea de reverie este acreditată ca o stare poetică autentică.

„O, vis ce mă desfată !
O, ce-am văzut odată !
Stam ostenit de cale,
Trîntit pe iarbă, în vale,
Pe argintul unui iaz
Avea umbros tufiș zăgaz."

Apariția și dispariția fetei dragi în acest cadru reprezintă intrarea și ieșirea din starea de reverie. Ni se pare însă demn de relevat faptul că în poezia germană sentimentul naturii este adeseori asociat cu cel al morții. Barocul german acreditase, de multă vreme, anumite teme ca *eterna trecere* și *zădărnicia existenței*. Cu acestea va fi adeseori asociat și sentimentul morții. Coagularea unor asemenea teme este foarte frecvent întîlnită în poezia lui Matthias Claudius (1740—1815). Gama sa tematică bogată însumează accente patriotice și antifeudale, tipice pentru perioada de trecere de la iluminism la *Sturm und Drang*. Dar nota dominantă a versurilor sale pune în evidență structura unui poet sensibil, care anticipează viziunea ro-

mantică despre lume. Semnificația ființei umane, privită ca o devenire spre moarte este însă o derivație barocă. Omul este astfel doar o stare provizorie între naștere și moarte.

„Cînd vine pe pămînt
Aude și nu-i mut :
De-nșelăciuni uitînd
Poftind, cerînd —
Mai plînge cînd și cînd."

În fața acestei ipostaze este situat finalul inevitabil, marcat de moarte.

„Frumos, urît crescut,
Păr negru, alb, răsfrînt,
Veghind, dormind — e lut
Atîta de curînd !
Cît ține totul ? — Zut."

(Omul)

Cea mai semnificativă poezie a lui Matthias Claudius pentru noul registru tematic, impus de poeții sensibili, este *Cîntec de seară*. Spațiul uranic, luna, codrul, ceața, trecerea de la amurg spre noapte, reprezintă detaliile care compun un asemenea peisaj încă inedit în evoluția poeziei lirice, dar care se va degrada în perioada romantică într-un arsenal uzat de clișee literare.

„Se-nalță mîndra lună
Cu stelele cunună,
Pe cer senin, curat ;
E-n codrul negru pace,
Din cîmpuri se desface
Alb văl de ceață minunat".

În pofida raționalismului exacerbat, care a secătuit izvoarele creației lirice, constatăm că peisajul literar al secolului al XVIII-lea nu este întru totul lipsit de pre-

zenţa meditaţiei lirice, suscitate uneori de spiritul teologal, alteori de cel baroc.

Înainte de cristalizarea preromantismului englez, francez şi italian sau de configurarea poeziei sturmerilor germani, scriitorii din aceste ţări au creat un val general de sensibilitate, care prevesteşte mutaţiile profunde ce vor avea loc în universul poeziei. Dacă Boileau îi sfătuia pe scriitori să-şi aleagă temele de inspiraţie din viaţa de la curte şi peisajul urban, numeroşi poeţi din epoca luminilor, deşi aveau o educaţie clasică, se îndepărtează de acest deziderat, fiind din ce în ce mai mult tentaţi de fenomenul vieţii rustice, de poezia muncii, de pitorescul naturii văzute sub clar de lună. Dar nu este mai puţin adevărat că şi această poezie mai păstrează unele reziduuri din Hesiod şi Lucreţiu, zeii şi nimfele reprezentînd adeseori detaliile de decor sau forţele misterioase, invocate de poeţi în cadrul rustic.

Tonul acestor mari transformări care vor avea loc în registrul tematic şi structura poeziei lirice este dat de unii scriitori mediocri ca Prior, Parnel, Lady Winchelsea, Delille, J.-B. Rousseau, Klopstock şi alţii.

Într-o epocă de seducţie a modei parcurilor şi a grădinilor, poezia grădinilor, pe care a conceput-o Delille (1738—1813), are o largă rezonanţă europeană. Poemele sale *Toamna*, *Natura*, *Fîntîna din Vaucluse* etc. au găsit numeroşi imitatori în diferite ţări din Europa. Pentru poeţii care meditează asupra naturii şi a destinului, toamna reprezintă un anotimp preferat. Delille concepe poemul *Toamna* în acest sens. Toamna este generatoare de melancolie prin însuşi peisajul său specific.

„Hai, vină, sînt al tău, tandră melancolie
O, vină, însă nu cu fruntea încărcată
De nori ce-nvăluiesc tristeţea-ntunecată.
Cu ochi înrouraţi uşor nu te îndeamnă,
Cum printre aburiri o dulce zi de toamnă."

Marile teme ale poeziei lirice din epoca luminilor au început în felul acesta să-şi capete conturul specific. Natura, iubirea, viaţa, moartea, devenirea omului, melancolia, anxietatea în faţa misterului reprezintă elementele unei noi poetici care nu a căpătat încă un suport teoretic, dar s-a impus în mod spontan prin genul de scriitură, acreditat de poezie.

Faptul acesta nu poate crea însă iluzia că rezistenţa clasicismului faţă de aceste diverse tendinţe înnoitoare ar fi dispărut cu desăvîrşire. Persistenţa fabulei şi a satirei, ca şi a poeziei ocazionale demonstrează din plin ataşamentul unor scriitori iluminişti faţă de clasicism. Mult mai elocvent ni se pare însă interesul pentru poemul epic de mari dimensiuni, care nu peste multă vreme va intra în declin. Klopstock, de pildă, cultivă poemul epic cu o vădită tentă religioasă. Wieland face acelaşi lucru sub influenţa rococoului întîrziat. Voltaire, în schimb, este un spirit clasic ataşat idealurilor *Enciclopediei*.

Poemul epic. Publicat în 1723, poemul *Henriada* fusese revizuit de mai multe ori, ca şi *Fecioara din Orléans*. Ambele opere pun în lumină un iscusit meşteşugar, capabil să transforme enunţul poetic într-un discurs filozofic versificat. Implicaţiile parabolice ale celor două opere sînt destinate să scoată în relief tezele lor fundamentale. În ţesătura complicată de imagini mitologice din *Henriada*, elogiul lui Henric al IV-lea constituie pretextul istoric care îi oferă lui Voltaire posibilitatea de propagare a idealurilor de toleranţă şi egalitate între oameni, meritul acestui suveran rezultînd din faptul că a pus capăt luptelor dintre calvini şi catolici.

În *Fecioara din Orléans* întîlnim o temă care a traversat operele unui mare număr de scriitori din diferite ţări. De la Chapelain, Shakespeare, Schiller pînă la unii scri-

itori contemporani ca Anouilh, Brecht, motivul fecioarei eroine a suscitat din partea scriitorilor cele mai diverse reacţii. Ca şi Shakespeare, Voltaire o demitizează pe Ioana d'Arc, poemul său, dealtfel mediocru, fiind încărcat de ironiile facile ale unui scriitor sceptic care nu crede în miracole.

Poemul epic de inspiraţie iluministă trăieşte o remarcabilă etapă de revitalizare în cultura română prin epopeea eroi-comică *Ţiganiada* scrisă de Ion Budai-Deleanu. Cunoscător al operelor lui Homer, Vergiliu, Ariosto, Casti, Milton, Klopstock, Voltaire etc. Ion Budai-Deleanu a realizat o alegorie complexă ale cărei articulaţii eroi-comice scot în evidenţă atît elogiul eroismului unui domnitor luminat care îşi apără ţara, cît şi resursele negative ale unei lumi încă incapabile să înţeleagă idealul de libertate şi egalitate pe care eroii operei îl propuneau. Expresie a spiritului iluminist al epocii, dar şi a climatului iozefinist de idei la care scriitorul aderase, poemul lui Ion Budai-Deleanu reprezintă ultima mare realizare europeană pe acest plan.

Sursele nelivreşti ale operei, cum este folclorul, ca şi stilul *Ţiganiadei*, demonstrează că nu ne mai găsim în faţa unei creaţii şi a unei concepţii literare, care să poarte în totalitatea sa marca pură a clasicismului.

Se ştie doar că unul din canoanele clasicismului este reprezentat de separarea fermă a stilurilor, poemul eroic fiind scris într-un *stil înalt*, iar cel comic într-un *stil mijlociu* sau *familiar*. Înainte de mişcarea romantică, despre care nu avem nici o dovadă că autorul *Ţiganiadei* ar fi luat act, el a conceput un *poem eroi-comic*, în care amestecul de stiluri este determinat de registrul dublu al acestuia, frecvent întîlnit în acea vreme doar în literatura barocă.

Fuga oamenilor din faţa turcilor cotropitori este relatată de Ion Budai-Deleanu într-un stil înalt, menit să ilustreze durerea şi dezastrul.

„Fug copiii cu tinere copile,
Fug muieri cu mititei în burtă,
Iară cei mai încărcaţi cu zile
Îi mîngîie şi le sînt povaţă.
De vuet mare, ţipete şi jale,
Plini-s codrii, cîmpii şi vîlcele."

Anumite concepte filozofice de natură iluministă, cum este acela de egalitate naturală, sînt introduse în fluxul epic al poemului prin aceeaşi tonalitate gravă, realizată cu ajutorul *stilului înalt*.

„Dacă vom lua la socoteală
Cum că toţi oamenii de la fire
Să nasc într-un chip, prin o tocmeală,
Nici să afle între dînşii osăbire,
Vom afla că asemenea dreptate
Trebuie să aibă toţi în cetate."

Spre deosebire de acest episod discursiv, lupta ţiganilor cu ochii închişi împotriva duşmanilor este dezeroizată prin detalii destinate să sugereze o atmosferă hilariantă, generată de numeroase elemente lexicale, specifice stilului familiar. Într-un climat aberant, adeseori întîlnit în poemul baroc, gestul unui individ oarecare nu se poate converti într-un act major.

„Gogoman încă să stînginisă,
Aşa de bine şi cu mînie
Ca să taie-n turci ca şi-ntr-o clisă,
Dar precum istoria ne scrie,
Mergîndu-i în deşert lovitura,
Căzu pe faţă şi-şi rupse gura."

Defilarea ţiganilor este de asemenea deturnată de la actul major pe care trebuie să-l reprezinte. Dinamica ridicolă a masei eterogene de oameni, detaliile vestimentare, ierarhiile exterioare care au doar o funcţie parodică în

raport cu epopeea eroică pură, contribuie la realizarea acestei atmosfere hilare.

„Întîi, dar, dintru toţi purceasă
Ceata lui Goleman, vestită,
Toţi ciurari şi feciori de-acasă,
Vai de acela care-i întărită,
Trei sute era ei pe-ndelete,
Afară de prunci, muieri şi fete."

În maniera poeticii baroce, atunci cînd descrie steagul armatei ţiganilor, autorul aglomerează o mulţime de substantive şi adjective eteroclite pentru a spori intensitatea unei atmosfere degradate, specifică unei lumi degradate.

Transferul unei situaţii grave de ceremonial într-un context comic inedit nu reprezintă însă un procedeu singular, întîlnit doar la Ion Budai-Deleanu. În *La secchia rapita*, un alt poet baroc, care a constituit unul din modelele scriitorului român, a procedat la fel. Tassoni îl descrie pe contele Culagna prin aceleaşi mijloace, sensibil amplificate însă de Ion Budai-Deleanu. Steagul celor doi gemeni din epopeea italiană reprezintă şi el un simbol degradat, specific artei baroce care cultivă antitezele.

Specific pentru poetica literaturii baroce ni se pare şi modul dezafectat de relatare a actului de a ucide, moartea fiind înfăţişată cu o totală lipsă de gravitate.

„Întîi lui Läpăduş capul sparsă,
Apoi lui Sugurel falca dreaptă
O făcu strîmbă, de-acolea ştearsă
Nasu lui Şoşoi, şi iar-aiaptă
Ciolanul cumplit tocmai în ureche
Lui Aordel cel de viţă veche."

S-ar putea obiecta că asemenea episoade se găsesc şi în opera lui Homer, *Bătălia broaştelor* şi că modul de suspendare a afecţiunii în relatarea unui fapt tragic ţine de însuşi codul artei comice. Într-adevăr, în poemul homeric, felul în care se ucid broaştele cu şoarecii pune în lumină o manieră utilizată şi de scriitorul român. Dacă elementele baroce din *Ţiganiada* s-ar reduce doar la unele aspecte semnalate poate nu ar fi suficient de concludente. Dar de la viziunea morţii lipsite de tragism, scriitorul român ajunge la integrarea fiinţei umane într-un timp heraclitean, cînd viaţa şi moartea capătă o nouă semnificaţie. Desacralizarea morţii este în acelaşi timp dublată în opera lui Ion Budai-Deleanu de îndemnul de trăire a clipei prezente, venit din partea unui autentic spirit baroc care concepe viaţa ca o eternă trecere spre moarte. Patosul liric din anumite versuri impregnate de un puternic erotism sensual *(Iubiţi o suflete muritoare / că libovul este legea întîie)* poate coexista astfel în această epopee barocă cu imaginea morţii ca accident. Elocvent pentru arta scriitorului român ni se pare şi felul în care se configurează anumite personaje mitologice în opera sa. De altfel însuşi amestecul de detalii din mitologia păgînă, creştină şi populară reprezintă o opţiune estetică tipică pentru scriitorii baroci. Umanizarea sfinţilor din *Ţiganiada* este ilustrativă.

„Sin Giorgiu cu Sin Medru, fiind de faţă,
Întărea sfatul lui Sin Nicoară,
Numai Sin Spiridon avea greaţă,
Căci nu văzuse nici odinioară,
Vreun război, avînd inima blîndă din fire
Şi neiubind izbîndă."

Evident că actul de desacralizare a sfinţilor nu este împins de Ion Budai-Deleanu aşa de departe ca demitizarea zeilor în opera lui Tassoni.

Comportamentul parodic este însă adeseori adoptat şi de poetul român în maniera de configurare a portretului unor personaje. În comparaţie cu textul homeric grav, biografia lui Parpanghel este un act parodic, compus după

tehnica literară din *Iliada*, dar transferat într-un context comic.

Raportată la istoria genului epic, dar în același timp și la mesajul său filozofic specific, *Țiganiada* este o expresie a modului de gîndire, caracteristic iluminismului întîrziat din sud-estul Europei. Apreciată din perspectiva evoluției formelor literare, epopeea eroi-comico-satirică a lui Ion Budai-Deleanu are structura unui poem de sfîrșit de veac, cînd stilul baroc își lasă amprenta asupra multor scrieri literare din această perioadă.

Bogat în autori de versuri, dar nu și în poezie, secolul luminilor se încheie astfel prin acordurile finale ale unei poezii lirice și a unei epopei naționale care prevestesc un curent nou de sensibilitate în arta literară.

Epocă de hegemonie a spiritului filozofic, veacul al XVIII-lea se caracterizează printr-o amplă literatură de idei, investită cu o mare forță civică a cărei misiune constă în propagarea toleranței, a progresului și în elogiul adus omului natural, apt să se elibereze prin cultură din tenebrele ignoranței.

Subsumată acestor idealuri majore, literatura este transformată într-o tribună de idei și într-un instrument de luptă. Ea este destinată să afirme idealurile care rezultă din patrimoniul gîndirii iluministe și să nege bazele vechii societăți, pe care o socotea perimată.

Diferențiată de la o țară la alta și de la un autor la altul, în funcție de climatul cultural și social-istoric, literatura impregnată de ideile luminilor își trăiește ultimele acte de rezonanță teoretică prin prelungirea sa în romantism, care reprezintă o puternică mișcare de reacție împotriva raționalismului enciclopedist.

În acest context, poezia reprezintă primul simpton care anunță un nou curent de sensibilitate, deși găsirea drumului cel mai firesc de exprimare a reprezentat un fenomen de lungă durată.

PREROMANTISMUL

Celebra dispută dintre clasici și moderni, configurată atît pe planul istoriei ideilor estetice și al criticii literare, cît și pe cel al creației, s-a soldat în cele din urmă cu triumful general al unui nou curent de sensibilitate, reprezentat de romantism.

Dar pînă să se ajungă aici, în diverse culturi naționale europene au fost înregistrate numeroase fenomene de anticipare romantică, fapt care a prilejuit în rîndurile unor istorici literari englezi și francezi anumite dispute privitoare la prioritatea fenomenului romantic din cele două arii de cultură.

Manifestările acestea de anticipare romantică din diverse țări, întîlnite pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, au fost integrate de unii istorici literari într-un curent mai larg, cunoscut sub numele de preromantism.

Dar trebuie să precizăm de la început că nici accepțiile date noțiunii de preromantism, nici termenul în sine destinat să califice un fenomen artistic relativ unitar nu au întrunit pînă astăzi consensul tuturor istoricilor literari.

În cultura germană există un grup de poeți sensibili care reprezintă *Die Empfindsamkeit* (sensibilitatea), fenomen artistic disociat de mișcarea literară cunoscută sub

numele de *Sturm und Drang*, care nu este decît arareori privită ca o variantă națională a preromantismului european. În literatura rusă, sentimentalismul este și el prezent ca un fenomen național independent față de preromantism ; în Italia operele literare detașate de clasicism sînt integrate în romantism, iar în alte culturi din sud-estul Europei acest nou curent de sensibilitate nu are într-adevăr o existență autonomă, bine delimitată istoricește, temele preromantice intrînd în atenția scriitorilor odată cu configurarea romantismului.

Dificultățile disocierii unor fenomene literare preromantice de cele romantice i-au determinat pe unii cercetători ca D. Mornet [1], de pildă, să pornească de la teza existenței romantismului în Franța secolului al XVIII-lea, în vreme ce Paul van Tieghem se străduiește să acrediteze noțiunea de preromantism destinată să surprindă aspectele unitare ale unor fenomene artistice naționale, care în acest proces firesc de diversificare literară capătă o amprentă locală din ce în ce mai pronunțată.

Varietatea fenomenului literar de tranziție care nu permite însumarea tuturor acestor aspecte într-un stil unitar, prejudecățile unor istorici literari care apasă prea mult pe faptul artistic local, neglijînd componentele lui universale, inexistența unei asemenea literaturi de tranziție în unele culturi naționale, ne obligă să însumăm unui numitor comun, reprezentat de preromantism, doar acele manifestări literare care poartă marca specifică a unei creații literare de tranziție, de anticipare a romantismului.

Dar ceea ce ni se pare de la început caracteristic pentru aceste dispute teoretice, ca și pentru fenomenul literar al vremii, este în primul rînd faptul că preromantismul nu realizează o deplină consonanță între concepția artistică și creația propriu-zisă. Această unitate nu se produce decît

[1] D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII-e siècle*, Hachette, Paris, f.d.

odată cu configurarea definitivă a romantismului. Cu toate acestea ascultarea „vocii inimii“ și ispita „deliciilor sentimentului“ se fac tot mai puternic simțite în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În cunoscuta *Istorie a literaturii franceze*, publicată sub direcția lui Paul Hazard și J. Bedier, se afirmă pe bună dreptate că : *„A fi filozof în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea nu mai înseamnă să deschizi doar ochii asupra luminilor rațiunii, ci, într-o măsură mai mare, să asculți de asemenea vocea inimii și să guști deliciile sentimentului“*. [1]

Revoluția ideilor filozofice și estetice, ca și a creației literare este elocventă în acest sens. Deși pare paradoxal la prima vedere, trebuie să precizăm că veacul luminilor a fost în același timp secolul iluminaților, al ocultiștilor, fizionomiștilor și astrologilor. Adolf von Knigge a încercat doar să pună bazele unei filozofii a trăirii, masonii din diferite centre de cultură cochetau cu filozofia sentimentală“ [2], impregnată de o anumită tentă religioasă, iar la curtea lui Frederic Wilhelm al II-lea se strînseseră astrologi și alchimiști. Casanova și Cagliostro se ocupă, printre altele, de cabalistică, necromanție și astrologie, iar Swedenborg, vizionarul, găsește o largă audiență, în vreme ce teoria magnetismului animal, profesată de Mesmer, duce la cele mai variate speculații metafizice. În felul acesta, de la teozofii și filozofii mistici care aderaseră la lojile francmasonice, de genul lui Jacob Boehme și Joseph de Maistre pînă la un fizionomist de talia lui Lavater, lupta împotriva enciclopediei, apreciată ca un „monstru al necredinței“, este declarată în mod deschis. Fără să existe o legătură directă între ei, filozofii mistici și șarlatanii care practicau ocultismul reprezintă un front comun împotriva raționalismului.

[1] *Op. cit.*, II, Paris, 1924, p. 119.
[2] Vezi G. Gusdorf, *Le mouvement maçonique*, în *Les Principes de la pensée au siècle des lumières*, p. 402—413.

Gîndirea estetică evoluează şi ea pe aceeaşi cale. Dacă la 1719, abatele Dubos face cu o anumită discreţie apologia gustului şi a sentimentului, nu multă vreme mai tîrziu esteticienii încearcă să aducă în acelaşi scop cele mai variate argumente. În *Cercetare despre originea reprezentării noastre despre frumos şi virtute* (1725) Hutcheson apreciază gustul cu un adevărat „simţ interior". Într-o realitate caracterizată prin „unitate în multiplicitate", varietatea gusturilor individuale trebuie acceptată ca o consecinţă a spiritului asociativ care caracterizează fiinţa umană.

Simptomatică pentru acest tip de argumente este însăşi mixtura dintre datele gîndirii raţionaliste şi ale filozofiei sentimentului. În *Cercetare filozofică despre originea ideilor noastre despre sublim şi frumos* (1757), Burke subliniază caracterul subiectiv al gustului, dar nu ezită să precizeze faptul că acesta se întemeiază pe puterea de judecată.

Subiectivismul rezultat din accentul pus pe afecte se conjugă uneori cu tendinţa de relevare a artei ca mister. Pentru Shaftesbury, de pildă, frumos este formă şi armonie, dar şi viziune interioară şi iluminare divină [1].

Apologia gustului şi a sentimentului se conjugă adeseori cu aceea a naturii. Exemplele pe care le aduce Folkierski în acest sens sînt foarte bogate [2]. Îndemnurile lui Fénelon şi Shaftesbury adresate modernilor de a cunoaşte natura prin modele intermediare, sînt tot mai puţin ascultate. Cu mari ezitări esteticienii şi scriitorii încep să descopere natura, chiar dacă la început aceasta este reprezentată de parcurile şi grădinile nobililor, ordonate de mari meşteri şi decorate cu ruine, monumente şi flori care sugerează un anumit

[1] Vezi întreaga dezbatere în R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, 1750—1830, Hermann Luchterband Verlag, Darmstadt, Berlin, 1959, p. 116—117.

[2] V. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII-e siècle. Académie Polonaise de Science, Cracovie, Paris, Champion, 1925.

gust pentru melancolie şi pitoresc. Evadarea din viaţa citadină pură se produce la început prin soluţii artificiale care creează un peisaj idilic. Elocvent ni se pare, de asemenea, faptul că pe parcursul secolului al XVIII-lea apar adevărate studii despre arta peisajului şi construcţiei grădinilor. În cartea sa despre *Preromantismul francez*, André Monglond menţionează diverse lucrări despre arta grădinilor, cum sînt studiul lui Watelet : *Eseu despre grădini* (1774) sau cartea lui Morel, *Teoria grădinilor* (1776).

Gustul peisajului stilizat, al naturii geometrizate rezultă şi din afirmaţia lui R. Gérardin din opera sa *Despre compoziţia peisajului* (1843), unde se recomandă ca un parc să fie ordonat ca un tablou de Poussin.

Toate căutările acestea care trădează o puternică efervescenţă spirituală pun în lumină rezistenţa spiritului clasic şi concesiile modeste făcute modernilor. Din această efervescenţă îndelungată rezultă însă o literatură nouă, cu o profundă vibraţie lirică în care scriitorii nu se mai sfiesc să-şi etaleze eul, să facă elogiul peisajului rustic, să omagieze eroii anonimi sau să-şi exprime compasiunea pentru marii nedreptăţiţi. Trebuie să precizăm că adeseori spiritul acesta demofilic capătă o puternică coloratură socială şi naţională.

Căutînd izvoarele de regenerare a poeziei ameninţate de uscăciunea veacului raţionalist, poeţii descoperă farmecul limbii şi al poeziei populare, pitorescul peisajului luminat de lună, misterul trecutului învăluit de legende.

Explorarea trecutului, realizată de poeţii preromantici, duce la deshumarea vechilor legende populare, a baladelor şi a faptelor de glorie cîntate de barzii anonimi. În acest nou climat literar, culegerea de balade populare întreprinsă de Thomas Percy (1729—1811) capătă o semnificaţie deosebită. Dar cititorul sensibil al epocii îşi găseşte corespondenţe spirituale latente în poemele eroice publicate de James Macpherson (1736—1796). Pentru a spori

nota de mister din jurul acestora, autorul le atribuie bardului celtic Ossian, care ar fi trăit prin veacul al III-lea. În parte autentice, în parte prelucrate, poemele osianice reconstituie imaginea unui Ev mediu neguros, cu eroi barbari și viteji, cu o natură aspră și neprietenoasă, cu fete ingenue și dîrze care-și urmăresc din pragul castelelor iubiții pe cîmpul de luptă.

Prin poemul despre *Fingal*, publicat în 1760 (din care Eliade Rădulescu va traduce un prim cînt, tipărit în *Atheneul român*, 1867), literatura europeană preromantică își găsește una din coordonatele sale specifice. Prin fața cititorului defilează regi războinici ca Swaran și Cuchulin, sau Fingal, al cărui tată era bardul curajos Ossian. Poemul istorisește lupte de mare violență, iubiri de adîncă vibrație sentimentală, morți năprasnice, survenite în familiile de regi, momente de profundă durere determinate de pierderea celor dragi. Lumea aceasta este proiectată pe fundalul unei naturi întunecate, învolburată de furtuni, eroii avînd ceva din măreția peisajului nordic, aspru și sumbru.

Natura din poemele osianice nu mai are nimic din răceala și impasibilitatea peisajului din literatura clasică. Poetul proiectează în permanență asupra ei starea sufletească a eroilor. Pe calea aceasta peisajul este liricizat, drama individului căpătînd adesea proporții cosmice. Lamentarea Colmei ni se pare că reprezintă cel mai tragic episod, fiind în același timp specifică pentru noua artă poetică ce se va impune : *„Pentru tine mi-am părăsit fratele, pentru tine fug de tatăl meu.*

De mult timp cele două familii ale noastre sînt dușmane dar noi, o, multiubitul meu, noi nu sîntem dușmani.

Furtună, nu mai urla ! Torente, liniștiți-vă, așa ca să-mi poată auzi vocea, iubitul ! Salgar, eu te chem !... Salgar, aici este arborele, aici este stînca, Colma te-așteaptă, de ce întîrzii ?

Ah ! Apare luna ! Văd unda strălucind în vale, creștetul cenușiu al stîncilor se descoperă, dar nu-l văd pe vîrfurile lor. Nu-i văd cîinii. Ce nenorocită sînt. Trebuie să rămîn aici.

Dar cine sînt acei ce par a dormi pe iarbă ? Nu-i fratele meu ?

Nu-i iubitul meu ? O, prieteni, vorbiți-mi ! Ei nu-mi răspund, sufletul mi-e neliniștit de groază. Ah ! sînt morți ! Lăncile lor sînt înroșite de sînge. O, fratele meu, de ce ai omorît pe scumpul meu Salgar ? O, Salgar, de ce ai omorît pe fratele meu ?“ [1]

Pasajul citat ni se pare ilustrativ pentru maniera în care enunțul informațional narativ este filtrat printr-o conștiință îndurerată care-i dă o puternică amprentă lirică. Detaliile narative sînt astfel înglobate într-un imens flux liric, proiectat și asupra descripției peisajului. Macpherson pune astfel în circulație farmecul peisajului nocturn, străbătut de misterul luminii selenare : *„O, albă lună, astru al nopților, fiică a cerului, cît de mult iubesc dulcea strălucire a torței tale ! Înaintezi, fermecătoare, urmată de stelele care merg înspre orient după urma azurată a pașilor tăi. La ivirea ta norii se înseninează și razele tale le argintează coastele întunecate.*

Cine poate fi asemenea ție în ceruri, o, fiică tăcută a nopții ! În fața ta stelele își întorc geloase ochii tremurători ! Unde te odihnești la sfîrșitul drumului cînd se mărește umbra și-ți acoperă globul ? Tot așa de întunecată este și locuința ta, ca a bătrînului Ossian.“ [2].

Integrarea bardului enigmatic în acest peisaj plin de mister este și ea elocventă pentru acest poem al trecutului legendar.

Succesul poemelor osianice a fost imens. Un istoric literar relatează faptul că atunci cînd Napoleon voia să apre-

---

[1] Ossian, *Poeme galice*, culese de Macpherson, Minerva, București, 1915, p. 8.
[2] *Id. ibid.*

cieze o operă nouă, nu găsea alt epitet mai adecvat decît „vraiment ossianique". Rezonanța acestei literaturi se prelungește pînă tîrziu. Chateaubriand, Goethe, Byron se înscriu și ei printre admiratorii acestui gen de literatură. În ceasurile sale sumbre, melancolicul Werther, eroul lui Goethe, citește poemele osianice, iar Doamna de Staël configurează peisajul nordic, specific romantismului, pornind și de la acest univers literar. Critici, esteticieni și scriitori germani ca Herder, Gerstenberg și Goethe ajung la *Sturm und Drang*, traversînd experiența osianică. Reflexul palatelor osianice din poezia lui Gr. Alexandrescu reprezintă rezonanța tîrzie a aceluiași climat spiritual în cultura română.

Dacă poemele osianice relevă farmecul climatului nordic, acoperit de ceață, încleștarea în luptă și eroismul unui trecut legendar, alți scriitori preromantici ca Lady Winchelsea, Parnell, Akesinde își îndreaptă atenția spre aspectele sumbre ale existenței, realizînd o poezie plină de tristețe și melancolie. Boemi nevrozați, unii dintre poeții menționați resping optimismul acelor filozofi iluminiști care considerau lumea noastră cea mai bună dintre toate lumile posibile, punînd sub semnul întrebării însuși sensul existenței. Faptul acesta îl făcea pe cercetătorul francez Roger Martin să se întrebe dacă nu cumva romantismul a fost pregătit de o generație de poeți, marcați de anumite maladii psihice.[1] Întrebarea ni se pare lipsită de sens deoarece literatura preromantică a fost reprezentată de personalități artistice foarte diferite care nu sufereau de asemenea boli.

Refuzul optimismului într-o epocă de masive transformări, receptivitatea unor scriitori preromantici față de filozofia mistică și teologie, oroarea față de civilizația cu caracter opresiv, adversitatea față de tirania națională,

[1] R. Martin, *Les préromantiques anglais*, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1939, p. XV.

replierea în imensitatea naturii calme — constituie coordonatele pe care va evolua literatura preromantică. De la Young, Gray și Thomson pînă la Volney, Foscolo și Jukovsk, pentru a indica doar cîteva nume dintr-o vastă pleiadă de oameni de litere, asistăm la configurarea unor noi surse, teme și aspecte ale creației literare. Poezia începe astfel să transmită un anumit fior existențial, iar scriitorii încep să fie preocupați de specificul condiției umane. Meditația prilejuită de solitudinea peisajului nocturn, prezentă în *Reveriile nocturne* (1713) ale Doamnei Winchelsea, se conjugă cu reflecțiile lui Young și Gray despre destinul uman sau cu anxietatea în fața eternității, sugerată de natura imensă, brăzdată de existențe efemere.

De aceea trebuie să precizăm că dacă poeții preromantici au descoperit pitorescul peisajului, acesta nu reprezenta pentru ei decît un pretext de meditație melancolică despre condiția umană, concepută ca un itinerar inevitabil spre moarte. Semnificativ ni se pare în acest sens faptul că poeții preromantici, cu foarte puține excepții, nu au relevat farmecul peisajului prin detalii picturale încărcate de luminozitate, ci prin acele aspecte care întrețin sentimentul de melancolie sau meditația pesimistă, atenuată uneori doar de suflul creștin, prezent în operele unora dintre aceștia.

Peisajul preromantic este decorat cu ruine, morminte și cimitire. Lumina care îl străbate este de natură selenară. Meditația provocată de prezența poetului în acest context vizează gloria străbătută apusă de multă vreme, eternitatea morții, solitudinea anxioasă într-o lume efemeră, în care gestul creator pare a fi în cele din urmă zadarnic.

Așa ne explicăm de ce preromantismul generează o complexă poezie sepulcrală care a avut ecouri în întreaga literatură europeană. Tonalitatea aceasta sumbră a liricii, concepută ca un „dialog solitar" al unui poet care se lamentează, a fost dată de scriitorul englez Edward Young (1683—1765). Poet mediocru, Young a avut meritul de a fi știut surprinde anumite teme literare de mare rezonanță

în conștiința unei epoci sensibilizate în fața misterului, a efemerității și a veșniciei. În 1742 autorul publică *Plîngere sau meditație nocturnă asupra vieții, morții și nemuririi.* Încurajat de acest prim succes, Young continuă ciclul meditațiilor sale nocturne pînă în 1745 cînd încheie întreaga serie prin apariția nopților a opta și a noua.

În opera sa intitulată *Preromantismul*, Paul van Tieghem precizează că *„în douăzeci și cinci de ani, Nopțile scriitorului englez au fost traduse în douăsprezece limbi, iar mai tîrziu, adăugă el, nu este exagerat să se spună că Young a fost tradus în toate limbile Europei"*.[1]

Elogiat în diverse poezii, apreciat cu entuziasm în jurnalele intime, comentat în studiile și articolele publicate în diferite țări, Young ajunge unul din scriitorii cei mai cunoscuți din Europa, deși valoarea estetică a operei nu justifică acest succes. Dar melancolia poeziei, morala de derivație teologală, ca și un anume patetism au găsit o largă audiență în rîndurile unui public dornic să cunoască poezia sentimentului.

Young este partizanul artei sincere, a etalării directe de sentimente, rezultate din confruntarea conștiinței lui cu lumea. Lapidare, unele principii de artă poetică, profesate de Young, sînt foarte elocvente : *„Cunoaște-te, respectă-te, iată două reguli a căror aplicare se impune atît în artele frumoase, cît și în morală"*[2].

Recomandarea aceasta se conjugă cu elogiul originalității conceput altfel decît în poeticele clasice : *„Preferați întotdeauna producțiile naturale în fața marilor comori, împrumutate din spiritul altuia"*[3].

Meditațiile nocturne ale lui Young au în centrul lor viața lumii. Apreciat mai ales prin sfîrșitul său, destinul omenirii apare ca un drum inevitabil spre moarte, ca un

[1] P. van Tieghem, *Le préromantisme*, I, Paris, 1930, p. 60.
[2] Young, *Les Nuits*, traduits de l'anglais par M. Le Tourneur, vol. I, Paris, 1750, p. 27.
[3] *Op. cit.*, p. 28.

popas vremelnic într-o existență efemeră a cărei veșnică trecere transformă actul într-un gest zadarnic.

Viziunea aceasta pesimistă despre efemeritatea oamenilor și a lucrurilor pune în lumină o temă de largă circulație în literatură, *fortuna labilis*.

Situat sub zodia morții, destinul ființei umane așază sub semnul interogației sensul eforturilor sale, ca și acela al unor idealuri deșarte : *„De ce atîtea osteneli pentru victorii atît de scurte ? Destinul norocos al bogaților, gloria eroilor, majestatea regilor, totul sfîrșește prin „aici se odihnește"*.[1]

Poezia sepulcrală a lui Young este un pretext de meditație melancolică și pesimistă asupra destinului uman. Așezat în centrul meditațiilor sale nocturne, mormîntul este ridicat la rangul de simbol. Asemenea unui laitmotiv muzical, mormîntul revine mereu în aforismele prin care autorul enunță raportul dintre om și existență. Metafora aceasta iradiantă este destinată să surprindă fluxul unei vieți al cărei viitor nu poate fi decît moartea. De aceea modularea variată a acestei metafore duce întotdeauna spre aceeași semnificație. Raportul suflet-corp este marcat de o concluzie precisă : *Prizonier al corpului, sufletul trăiește aici înmormîntat"*[2].

Imaginea bătrînilor suferinzi trezește analogii similare : *„Bătrîni, infirmi, ...priviți-vă : morminte ambulante. Citiți în voi, tu vei muri."*[3]

De la detaliul destinat să sublinieze eterna trecere spre moarte, scriitorul trece spre enunțarea legii caracteristice destinului uman : *„Ce este oare această lume ? Un imens mormînt... Și nu numai omul singur este muritor, ci toate operele sale sînt la fel"*.[4]

[1] *Op. cit.*, p. 145.
[2] *Op. cit.*, p. 150.
[3] *Op. cit.*, p. 173.
[4] *Op. cit.*, p. 174—175.

Dar pesimismul scriitorului, care nu evită formele paroxistice de nihilism ecleziastic, nu-l îndepărtează niciodată de compasiunea pentru oamenii vitregiți de soartă, pentru marii nedreptățiți.

Antinomia dintre bogați și săraci, dintre cei puternici și cei oprimați pune în lumină aspectele satirice ale operei și spiritul demofilic al scriitorului : *„Eu nu văd la curțile regilor decît închisori mai distinse unde sclavi iluștri domină asupra celor nenorociți“* [1].

Atitudinea antidespotică a scriitorului, spiritul său pacifist lasă să se vadă cum anumite idealuri constante ale iluminiștilor pătrund și în literatura preromantică. Imaginea pe care Young ne-a dat-o asupra monarhilor tirani ni se pare elocventă : *„O, regi, inamici ai păcii, întotdeauna înarmați, mereu gata să aduceți asupra popoarelor voastre nenorocirile și moartea, să știți că adevăratul cuceritor este doar acela care face să înceteze războiul“* [2].

Meditațiile nocturne ale scriitorului pun în lumină idei și sentimente variate. Apologetul creștin care ne dă o viziune sumbră asupra vieții este dublat de raisonneur-ul lucid care observă cu pătrundere societatea vremii.

Pline de digresiuni și comentarii moralizatoare, abstracte, încărcate de un anumit patos liric, solemne, *Nopțile* lui Young pun în lumină structura spirituală a unui scriitor care a vibrat puternic în fața spectacolului vieții.

Scriitor vizionar, preocupat de condiția umană, Young este prin excelență poetul peisajului nocturn. Tentat să surprindă farmecul cîmpului uranic, contemplat de ființa umană, Young face apologia luminii palide și a nopții : *„Da, această claritate calmă a stelelor luminează mai bine*

[1] *Op. cit.*, II, p. 8.
[2] *Op. cit.*, II, p. 11.

pașii geniului : noaptea este aceea care face gîndirea să se trezească“. [1]

Poezia nopții și a cîmpului uranic va străbate apoi întreaga literatură romantică. Young celebrează noaptea în adevărate accente de odă : *„O noapte maiestoasă, Strămoș august al universului. Tu care te-ai născut înaintea astrului zilelor și care-i supraviețuiești însă ; tu, pe care muritorii și nemuritorii te contemplă cu respect, unde voi începe și unde voi sfîrși lauda ta ?“* [2]

Ecoul *Nopților* lui Young s-a prelungit în rîndurile scriitorilor pînă tîrziu în secolul al XIX-lea. De la Chateaubriand, Karamzin și Novalis pînă la Lautréamont și romanticii tîrzii din sud-estul Europei putem înregistra o amplă perioadă literară, fertilizată într-o manieră sau alta de creația unui scriitor minor, dar care are meritul de a introduce o altă tonalitate în viața literară.

Pe această cale evoluează și poezia lui Thomas Gray (1716—1771). Poet de tranziție, preocupat de armonia formei, scriitor ordonat, Gray păstrează în anumite versuri ale sale o evidentă tentă clasică. Alegoriile și odele sale pindarice amintesc maniera obișnuită a poeziei de circumstanță care a fost cultivată frecvent pe parcursul secolului al XVIII-lea. Dar melancolia, gustul pitorescului, preocuparea pentru peisajul rustic, efuziunile sentimentale subliniază notele preromantice ale creației sale literare. Gray a publicat mai multe volume, dintre care amintim *Șase poeme* (1753) și *Ode* (1757). Dar opera sa care a avut un larg ecou european este *Elegie scrisă într-un cimitir de țară* (1750). Pentru Gray mormîntul nu mai este un pretext de comentarii moral-filozofice abstracte ca la Young, nici un mister insondabil ca la Blair. Elegia lui Gray, polarizată în jurul unui motiv literare de amplă circulație, con-

[1] *Op. cit.*, I, p. 286.
[1] *Ibid.*

tribuie la fixarea coordonatelor poeziei rustice. Ca în multe alte pasteluri de mai tîrziu, Gray creează un larg cadru orizontic. Sunetul clopotului, turmele care se întorc în amurg, tăcerea solemnă tulburată doar de zborul cărăbușilor reprezintă detalii destinate să sugereze un pitoresc crepuscular rustic.

Cadrul orizontic este restrîns mereu, și, asemenea luminii de reflector, privirea poetului se fixează asupra cimitirului din sat. Dar imaginea acestuia nu este un simplu pretext de lamentare biblică, în maniera lui Young. Meditația provocată de cimitirul morților anonimi prilejuiește riposta poetului împotriva acelora care-i ignorează și elogiul muncii lor folositoare. Satul este pentru Gray o adevărată vatră a purității și a demnității umane.

Epitaful poemului înregistrează adevărate accente de odă. Eroul anonim al satului își găsește cea dintîi glorificare în cadrul poeziei preromantice.

Dacă Young apare în *Nopțile* sale ca un poet al cîmpului uranic și al luminii selenare, dacă Gray se definește în elegia sa ca un pictor al crepusculului rustic, care-l incita la meditația despre destinul plugarului umil, James Thomson (1700—1748) este poetul luminii solare, al muncii și al energiei creatoare și reconfortante. Poemele sale *Iarna* (1726), *Vara* (1727), *Primăvara* (1728) și *Toamna* (1730), care încheie întregul ciclu intitulat *Anotimpuri* (1730), pun în lumină fuziunea dintre elementele clasice și preromantice.

Prezența alegoriei și a elementelor mitologice, didacticismul, descriptivismul minuțios, aplecat spre date concrete, subliniază prezența filonului clasic, spectacolul muncii cîmpului amintind *Georgicele* lui Vergiliu, ca și alte opere antice, scrise pe aceeași temă.

Și Thomson privește timpul ca pe o eternă trecere. Dar acesta nu mai este un pretext de lamentare, deoarece linia viitorului nu este umbrită de moarte, ci de aspirația spre progres.

Poezia campestră realizată de Thomson surprinde astfel aspectele muncii din fiecare anotimp. Dar ea încorporează date filozofice și morale, precum și reacția afectivă a poetului în fața naturii. Toamna ni se pare a fi în acest sens episodul cel mai ilustrativ din întregul ciclu. Peste datele descriptive, amplificate prin epitetele de ordin afectiv, se sedimentează elogiul muncii.

Aceasta devine, la rîndul său, un pretext de realizare a unui micropoem despre evoluția omului și forțele care-l duc spre progres.

Descripție, meditație, comentariu filozofic și moralizator, efuziune lirică vibrantă, *Anotimpurile* lui Thomson îmbogățesc poezia preromantică cu o altă gamă de idei și sentimente, conjugate într-o coloratură generală complexă.

Semnificativ pentru evoluția poeziei preromantice, și mai ales pentru unele mutații de perspectivă care se pot înregistra în cadrul ei, ni se pare faptul că același motiv literar poate determina reacții foarte variate, cînd climatul de existență al scriitorului diferă de la o țară la alta.

Astfel prezența motivului nopții și a cimitirului în poezia sepulcrală nu are întotdeauna aceleași implicații.

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de Ugo Foscolo (1778—1827) cu volumul său de largă rezonanță *Mormintele* (1807). Animat de idei republicane, combatant în mai multe lupte de apărare a Italiei, ostil stăpînirii austriace, Ugo Foscolo reprezintă generația poeților preromantici a căror creație este impregnată de puternice sentimente patriotice. Atît oda sa, *Bonaparte eliberatorul* (1797), cît și romanul *Ultimele scrieri ale lui Jacopo Ortis* (1802) relevă spiritul politic de care erau pătrunse scrierile poetului italian.

Dar personalitatea poetului se dezvăluie în toată plenitudinea în poemul *Mormintele*. Cunoscător al operelor lui Young, Hervey și Legouvé, Ugo Foscolo realizează o creație profund originală, în care motivul mormintelor este

văzut dintr-o nouă perspectivă. Aceasta a fost dictată de un context istoric specific, cînd interzicerea unor ceremonii la înmormîntări sau la ridicări de monumente pentru oamenii simpli a produs reacţia firească a poetului.

Poemul său despre morminte are severitatea unei construcţii clasice. Admiratorul odelor pindarice reeditează un anumit spirit antic în viziunea sa despre cultul cetăţii şi ceremoniile de la înmormîntări. Poemul este un fel de panoramă istorică despre eroii care s-au jertfit pentru patrie. De la luptătorii care au murit la Troia pînă la bătălia de la Maraton întîlnim o permanentă fuziune între mitologie şi istorie, care se întregeşte prin anumite simboluri ce trimit spre actualitate. Impregnat de spirit patriotic, poemul lui Foscolo deschide o nouă perspectivă pentru poezia preromantică. Dacă severitatea versului şi construcţia imaginii trădează formaţia clasică a scriitorului, elanul liric, imaginaţia sa exuberantă, noua retorică adoptată pun în lumină arsenalul literar specific preromantismului.

În peisajul literaturii franceze circulă cu o mare intensitate aceleaşi motive literare. Influenţa preromanticilor englezi îşi face şi aici simţită prezenţa. Poemul lui Legouvé, *Mormînt*, este aproape de modelul oferit de Gray. Dar sub raportul circulaţiei sale europene ni se pare mult mai semnificativă cartea lui Volney (1757—1820) : *Ruinele* (1791). Scrisă în proză, opera lui Volney este un amestec de poem şi comentariu erudit. Pe alt plan, cartea scriitorului francez oferă o nouă fuziune între ideile iluministe şi sentimentalism. Referinţele la legea naturii, libertate şi egalitate, atitudinea antitiranică reprezintă fundalul iluminist peste care se sedimentează exhortaţia preromantică.

Opera lui Volney este concepută ca un jurnal de călătorie, voiajul care descoperă vestigii istorice fiind pretextul unor reflecţii filozofice. Şi pe Volney ca şi pe Young îl preocupă labilitatea lucrurilor omeneşti. Dar în vreme ce scriitorul englez ancorează într-un pesimism

total, în care singura soluţie de salvare este comportamentul etic, Volney este adeptul unei viziuni ciclice asupra progresului omenirii, care va dăinui multă vreme în literatura romantică.

Călătoria sa în Siria şi Egipt oferă spectrul sumbru al unor civilizaţii înfloritoare care au decăzut. Dar viziunea antropocentrică a universului îl determină pe scriitorul francez să vadă în fiinţa umană unicul agent al progresului şi al decăderii : *„Da, omul a devenit maestrul destinului său ; el însuşi a creat rînd pe rînd succesul sorţii şi reversul acesteia“*. [1]

Pentru scriitorul francez, ca şi pentru Foscolo, mormintele nu mai sînt un simplu prilej de lamentare. Dimpotrivă, ele sînt un izvor de virtute şi energie : *„O, morminte, cîte virtuţi posedaţi... Îi speriaţi pe tirani, făcîndu-i să se simtă cuprinşi de o teroare secretă cu toată puterea lor nelegiuită.“* [2]

Dar simbolul fundamental la care Volney face apel în opera sa nu este reprezentat de morminte, ci de ruine. În poemele osianice ruinele apar mai mult ca un element decorativ, pe cînd în opera lui Volney capătă o semnificaţie nouă. Spectacolul ruinelor îl face să viseze asupra viitorului, în cenuşa acestora el descoperă geniul libertăţii. Ruinele devin un izvor de patriotism şi un motiv de spaimă pentru tirani. Invocaţia scriitorului capătă adevărate accente de odă : *„Vă salut ruine solitare, morminte sfinte, ziduri tăcute... Cînd pămîntul întreg aservit tăcea în faţa tiranilor, voi eraţi acelea care proclamaţi adevăruri pe care aceştia le detestau. Confundînd rămăşiţele regilor cu ale celui din urmă sclav, voi atestaţi sfînta demnitate a egalităţii.“* [3]

Prin volumul *Ruinele*, Volney a realizat o operă de succes dar nu şi una de valoare artistică deosebită.

---

[1] Volney, *Les ruines. La lois naturelle*, vol. I, Paris, 1900, p. 37.
[2] *Op. cit.*, p. 37.
[3] *Op. cit.*, p. 7.

Scriitorii care aveau să dea poeziei preromantice un prestigiu deosebit au fost William Blake şi Robert Burns, doi mari izolaţi ai vremii, care nu derivau dintr-o şcoală anterioară şi care au scos poezia lirică din anumite clişee, gata să o transforme într-o nouă convenţie osificată.

Poet şi gravor, William Blake (1757—1827) are o admiraţie deosebită pentru arta greacă ca şi pentru Michelangelo, Dürer şi Rafael. Desenele lui după arta gotică îl familiarizează cu un nou stil care a beneficiat de interesul multora dintre scriitorii romantici. Ca poet, el citeşte cu pasiune pe Milton, Shakespeare şi în general pe scriitorii elisabetani. Biblia fiind, aşa după cum se va vedea şi din tematica unor poezii, o carte de căpătîi.

Dar William Blake este, înainte de toate, tipul poetului mistic şi vizionar. Faptul acesta nu se mai traduce pe plan poetic printr-o exhortaţie moralizatoare în stil biblic, ca la Young, ci printr-o ingenioasă sondare a universului imaginar.

Aparenţa aceasta de poezie onirică i-a făcut pe suprarealişti să vadă în Blake un strălucit precursor. Personalitatea specifică a poetului, ca şi unele aspecte caracteristice ale creaţiei sale ni se par că pun în lumină unele asemănări cu Novalis. Volumele sale, *Cîntecele inocenţei* (1789) şi *Cîntecele experienţei* (1794) sînt ilustrate şi tipărite de autor cu mijloace tipografice proprii. *Cărţile profetice* însumează operele sale din diferite etape de creaţie.

Poetul este animat de idealurile unui demiurg. Versul său lapidar se bazează pe enunţul direct, specific liricii de confesiune. În raportul dintre eul său şi univers, Blake, poetul, doreşte să devină el însuşi un creator de lumi :

„Trebuie să creez o lume, sau să mă las robit de lumea altuia.
Nu vreau să judec, să compar — chemarea mea e să creez.“ [1]
(Creaţie)

[1] W. Blake, *Poeme*, ESPLA, 1957, p. 163.

Blake este un poet reflexiv prin excelenţă. Temele creaţiei sale rezultă din întrebarea asupra semnificaţiei binelui şi răului, din interogaţia asupra esenţei omului, din scrutarea atentă a dimensiunilor existenţei.

Adeseori universul poetic din opera sa este construit din perspectiva copilăriei. Faptul nu este lipsit de semnificaţie, permiţîndu-i scriitorului o anumită detaşare ingenuă de propria sa confesiune care capătă inflexiuni ironice. Printr-un anumit gen de rememorare capricioasă a trecutului, fluxul liber al memoriei se deschide spre universul imaginar.

Versul lui Blake are adeseori specificul enunţului sentenţios, aforistic. Dar metafora pe care acesta se bazează este întotdeauna deschizătoare de noi perspective.

Cîteva exemple ni se par ilustrative :

„Fiecare clipă mai scurtă decît pulsaţia unei artere
Este egal în timp şi valoare cu şase mii de ani.“ [1]
(Timp)

sau :

„Fiecare spaţiu mai mare decît o globulă roşie din sîngele omului
E o viziune şi e creată de ciocanul lui Los.“ [2]

Însăşi meditaţia gravă şi lucidă a poetului despre condiţia umană capătă în mod deliberat aspectul unui silogism, destinat să denunţe o realitate crudă :

„N-ar mai fi milă, într-o bună zi,
Dacă pe unii nu i-am sărăci,
Şi îndurare cum ar fi apoi,
Toţi de-ar ajunge fericiţi ca noi.“ [3]
(Esenţa omului)

Dar realizările majore ale lui Blake nu sînt întruchipate în poeziile sale satirice şi nici în meditaţiile alegorice.

[1] *Op. cit.*, p. 105.
[2] *Op. cit.*, p. 107.
[3] *Op. cit.*, p. 47.

Forța autentică a versurilor care revoluționează lirica răzbate din poezia rememorării faptului divers, din maniera de reconstituire a universului marii metropole, care va deveni o temă constantă a literaturii simboliste de mai tîrziu. O lume demitizată, tristă se dezvăluie prin detalii sugestive, necunoscute de arsenalul poetic clasic. Blake liberalizează astfel circulația cuvintelor de discriminările tradiționale :

„Pe cîte străzi străvechi am rătăcit
Pe unde Tamisa licăre arginți
În oameni peste tot am întîlnit
Pe ceți de slăbiciuni și suferinți..."
. . . .

„Dar mai ales aud a străzii cloacă
Și-al tîrfelor nocturn blestem de groază
Cum plînsul noilor născuți îl seacă
Și dricul căsniciei îl pătează"[1]

(Londra)

El readuce poezia pe făgașul ei firesc. Singuraticul poet, vizionarul ingenuu pe care unii contemporani îl socoteau nebun, nu a făcut imediat școală. Pentru generația de scriitori romantici, ca și pentru alții, mai tîrziu, Blake reprezintă tipul scriitorului care a descoperit sursele autentice ale poeziei.

Dacă Blake rămîne poetul metropolei și al condiției umane, Robert Burns (1759—1796) este prin excelență poetul satului. S-ar putea spune că poezia satului este prezentă și în operele lui Gray și Thomson și afirmația aceasta nu este lipsită de adevăr. Dar pe cînd la cei doi poeți satul este filtrat prin perspectiva unor convenții literare livrești, Burns, poetul țăran, scoțianul care cunoștea baladele populare din copilărie, ne dă o imagine a universului rustic, necontrafăcută de nici un fel de clișee.

[1] *Op. cit.*, p. 45.

Referindu-se la această stare de lucruri, Goethe, în convorbirile cu Eckermann, demonstrează pe bună dreptate că meritul lui Burns constă în faptul că a știut să asculte cîntecele populare și să le dea în așa fel viață încît să poată fi iarăși restituite poporului.

Robert Burns, poetul libertar, nu derivă din nici o școală literară și nu cunoaște alți maeștri decît poeții anonimi, creatori de literatură populară. El se apropie de un anumit specific al poeziei preromantice prin sursele folclorice ale creației sale, prin sinceritatea confesiunii directe și prin rezultatul oricăror reguli. Apropierea aceasta nu este programatică. Robert Burns nu face parte din nici o școală literară.

Sincronizarea poeticii sale personale cu anumite năzuințe ale epocii este mai degrabă o întîmplare. Dar receptarea sa entuziastă este consecința unui climat literar creat de toate spiritele moderne ale epocii.

Trăgîndu-și seva din creația orală, lirica lui Burns reprezintă atît prin mesaj, cît și prin structura sa un protest împotriva academismului, a poeziei didactice uscate și a cuvîntului lipsit de plasticitate.

Lirica lui Burns nu mai are nimic apăsător și paralizant ca *Nopțile* lui Young, iar natura nu mai este acoperită de vălul legendar al unei lumi apuse ca în operele lui Macpherson.

În *Tata a fost plugar*, Burns se confesează fără reticențe. Autobiografia lirică reprezintă în același timp o profesiune de credință, un act de adeziune la valorile puțin cunoscute ale lumii rustice.

„Plugar mi-a fost bătrînul
Pe-un mal de apă dulce
Și m-a crescut ca unul
Deprins la greu a duce,

Cu punga pururi goală
L-am apucat și știu
Că singura lui școală
Mi-a fost cinstit să fiu." [1]

Înainte ca poeții romantici să realizeze opoziția sat-oraș, ea se configurează în poezia lui Burns. Antinomia creată de poetul plugar este de ordin moral, vatra tradițională a satului fiind un adevărat simbol al virtuții.

„Voi cei trufași, bogatei
Măriri vă închinați,
Dar cu plugarii tatei
Să nu vă măsurați.
Oricînd în țara asta
Găsi-veți măscărici
Să vă-ncunune țeasta,
Dar nu la noi, aici." [2]

De la versurile acestea cu caracter de confesiune, care subliniază *Weltanschauung*-ul unui poet autentic, Burns trece cu ușurință la poezia universului rustic, surprins în cele mai variate forme de manifestare.

Seara de sîmbătă în coliba țăranului reprezintă un pastel în care viziunea picturală se asociază cu acuitatea observației scriitorului militant care aderase la un anumit mod de existență.

Burns se configurează ca un bard al libertății. De aceea este firesc ca poeziile sale să nu reprezinte doar acte de compasiune sau secvențe lirice care înregistrează stări nedrepte. Revoluția franceză are asupra lui un ecou deosebit. *Poemul libertății* și *Să nu lîncezim* reprezintă expresia mesajului unui poet libertar. Înainte de Byron și Shelley, lirica engleză înregistrează acest manifest liric pentru libertate și luptă, care-i conferă de asemenea poetului un loc unic în peisajul literar al epocii.

[1] R. Burns, Poeme, ESPLA, 1959, p. 110.
[2] *Op. cit.*, p. 112.

Registrul poetic al lui Burns este însă mult mai bogat. Iubirea și moartea, universul domestic și cel social configurează claviatura lirică a unui poet neconformist, care știe să fie tandru și melancolic, iubitor de pitoresc și culoare, revoltat în fața nedreptăților sociale și olimpian în fața morții.

Izul de baladă populară, de cîntec rustic de dragoste pătrunde masiv în poezia sa erotică. Ostentativă, atitudinea antipuritană este și ea evidentă. Poezia sa de dragoste este nostalgică *(Iubita marinarului)*, aptă să sugereze farmecul iubirii rustice, necontrafăcută de artificii *(Fata desculță)*, impregnată de un subtil spirit hedonic, îndreptat spre trăirea plenară a clipei prezente *(Draga mea Mary)*.

Operă lirică de ostentație în felul ei : *Urarea poetului către copila din flori* marchează atitudinea nonconformistă a poetului nemulțumit de excesele puritanismului. Semnificativă pentru spiritul optimist care se degajă din întreaga poezie a lui Burns ni se pare poezia *John Anderson, măi Jo!* O altă meditație despre eterna tăcere, o altă imagine despre scurgerea timpului și itinerariul ființei umane spre moarte se cristalizează sub forma unui dialog liric, a unui comentariu ironic și olimpian, care nu lasă loc disperării întîlnite în *Nopțile* lui Young :

„John Anderson, măi fîrtate,
Cînd te-am cunoscut, alt'dată,
Aveai părul corb pe spate,
Și sprînceana-ngemănată ;
Frățioare John, băiete,
Ți s-au dus și ani și plete ;
Ți-e sprînceana colilie,
Dar tot ții la bucurie
Cu chelie, măi băiete.

Altădată, John, fîrtate
Luam poteca-n sus pe lună,
Eh, ce zile minunate
Petrecut-am împreună !
Şi-acum, John, avea-vom parte,
Pe potecă, tot de mînă
Către ţintirim, fîrtate,
John, să mergem împreună !" [1]

Robert Burns se configurează astfel în epoca sa ca un poet solitar. Gama variată de sentimente pe care o exprimă lirica sa, spiritul libertar de care aceasta este animată, valorificarea estetică a literaturii populare îi dau acestui bard scoţian autentic aureola unui mare scriitor care introduce în cîmpul artistic zone noi, ce vor fi fructificate din plin abia de generaţiile următoare. Carlyle îl aseamănă pe bună dreptate cu o harfă eoliană ale cărei coarde, atinse de toate vînturile lumii, au scos cea mai expresivă melodie.

În anii de eflorescenţă a preromantismului poezia trece astfel printr-un profund proces de diversificare şi revitalizare. Fără să fie încă dublată de o puternică critică de susţinere, conformă cu noua sa orientare, poezia în primul rînd este aceea care impune un nou statut de creaţie care legitimează în mod direct drepturile fanteziei şi ale sentimentului în exprimarea raportului dintre conştiinţa poetului şi lumea pe care o reconstituie în opera sa. Scăderea prestigiului poemului epic de mari dimensiuni, interesul pentru baladă şi poezia descriptivă, atenţia deosebită acordată meditaţiei pe tema condiţiei umane demonstrează primatul poeziei lirice care va da nota caracteristică a noilor creaţii.

Chiar dacă poezia lirică nu este întru totul expurgată de anumite elemente clasice, vizibile în construcţia versurilor (sistemul metaforic, preferinţa pentru anumite simboluri), ea reprezintă totuşi zona fundamentală a creaţiei literare

[1] *Op. cit.*, p. 150.

care se eliberează în perioada preromantică de co[illegible] veacurilor anterioare.

Pregătit de romanul sentimental englez, de drama larmoiantă, de proza liricizantă a lui J.-J. Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre, procesul acesta de limpezire are loc pe planul creaţiei lirice. Însuşi raportul dintre zonele de influenţă, dintre centrele de emitere şi ariile de recepţie din diverse culturi demonstrează actul de hegemonie a poeziei în perioada preromantică.

Bineînţeles că nimeni nu poate trece cu vederea influenţa pe care proza poetică a lui J.-J. Rousseau a deţinut-o în afirmarea subiectivismului afectivităţii în *Sturm und Drang*. Dar în aceeaşi perioadă operele lui Young şi Gray, poemele osianice şi versurile lui Foscolo îndrumează poeţii spre căutarea surselor majore ale poeziei. Actul acesta de căutare nu trebuie însă nici el pus doar pe seama unor influenţe externe. Primatul subiectivităţii, literatura sentimentului în general se afirmă pe baza unor procese interne complexe, dictate printre altele şi de antinomia raţiune-sentiment. Limpezirea acestora se produce însă pe măsură ce primele opere care subliniază cultul sentimentului se afirmă, atestînd astfel vitalitatea artistică a noii orientări.

În acest climat, circulaţia traducerilor din operele primilor poeţi preromantici reprezintă elementul catalizator care susţine îndrumarea generală spre literatura subiectivă, spre poezia de confesiune, spre arta care etalează în mod direct marile sentimente ale fiinţei umane.

Semnificativ pentru rolul traducerilor şi maniera de asezonare a unor texte originale specificului unor culturi naţionale este studiul lui Paul Hazard : *Invazia literaturilor Nordului în Italia secolului al XVIII-lea.* Cunoscutul comparatist pune la început în lumină transformarea unor texte care apar în traduceri abreviate, stilizate ca fragmente ordonate într-o altă manieră pentru a spori gradul de receptivitate a acestora. Modificarea prin traduceri poate duce

astfel la atenuarea elementelor noi care par prea șocante, sau la judecarea lor printr-o perspectivă extraestetică, unele opere cu implicații moralizatoare fiind apreciate doar ca manuale de etică.

Ne-am oprit asupra acestor observații pentru că ele rămîn întru totul valabile și pentru cultura română. Multă vreme a fost acreditată ideea că literatura noastră nu a cunoscut nici un fel de *„luptă dintre clasici și moderni“*.

Afirmația ni se pare nesusținută dacă avem în vedere faptul că de la Asachi și Mumuleanu pînă la Grigore Alexandrescu și Ion Eliade Rădulescu atașamentul față de reguli, modele și criteriul gustului universal a jucat un rol important în evaluarea operei literare.

Demonstrația inexistenței luptei dintre clasici și moderni s-a făcut în cultura noastră pornindu-se de la premisa absenței unei literaturi clasice de prestigiu. Faptul acesta este adevărat, deoarece operele de factură clasicizantă se configurează în literatura română odată cu cele iluministe și romantice.

Dar rezistența clasicismului se produce datorită educației unor scriitori în cultul marilor valori europene, iar opoziția față de clasicism se realizează mai ales prin referința la marile autorități consacrate în alte culturi. Ion Eliade Rădulescu în etapa adeziunilor sale clasice se sprijinea pe autoritatea lui Homer, Boileau, La Harpe, Fontenelle etc., iar atunci cînd aderă la poetica romantică se bazează pe poemele osianice, pe scrierile lui Lamartine și pe acelea ale lui Victor Hugo. C. Bolliac polemizează cu regulile impuse de Boileau cînd pledează pentru creația bazată pe fantezie, nu cu un modest scriitor local.

De la *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, în care elementele clasice se conjugă cu ideile iluministe și spiritul baroc, pînă la poeții din generația de la 1848 asistăm la un proces complex de asimilare sincronică a unor opere literare de factură clasică, iluministă sau romantică.

În acest context specific unei largi receptivități literare, caracteristic pentru o epocă de redeșteptare națională și culturală, scrierile preromantice pătrund în literatura română, fiind asimilate pe diferite căi, așa cum s-a întîmplat și în alte arii literare.

În articolul său *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, P. Grimm demonstra că L. Asachi, primul traducător (1819) al *Nopților* lui Young în limba română, recomanda cititorilor cartea *„pentru pilda frumoaselor ei obiceiuri și evlavia ei“*.[1] Grimm pleacă de la premisa că traducerea lui L. Asachi a fost făcută după textul francez al lui Le Tourneur, trecînd apoi printr-o altă versiune rusească sau poloneză. Cu acest prilej trebuie să semnalăm faptul că traducerea franceză a lui Le Tourneur, adaptată și ea gustului și spiritului francez, stă la baza celor mai multe tălmăciri din Young și Gray, care în diverse culturi europene au fost făcute pornind de la acest text.

Situația aceasta rămîne valabilă și pentru cultura română. Cînd S. Marcovici face o nouă traducere din Young, pleacă tot de la tălmăcirea oferită de Le Tourneur, motivele inițiativei lui fiind tot de ordin etic. După părerea sa, *„Lucrările sau plîngerile lui Young săvîrșesc înalta și nemuritoarea poemă ce se numește noapte, al căror scop este să facă pe oameni virtuoși“* [2].

Precizăm că prima tălmăcire realizată de S. Marcovici a fost publicată în 1831, iar a doua, care se găsește, în 1835.

Și operele lui Volney au fost privite la început din aceeași perspectivă. Traducerea *Ruinelor* făcută de I. Tăutu rămîne în manuscris, dar *Catehismul* acestuia prelucrat în

[1] Cf. *Dacoromania*, anul III, 1922—1923, Cluj, 1924, p. 286.

[2] S. Marcovici, *Culegere din cele mai frumoase nopți ale lui Young*, ed. a III-a, Brașov, p. 4.

românește, ca și tălmăcirile lui Marcovici sînt recomandate atît pentru formarea morală, cît și „*pentru deprinderea tinerimii la analizuri și compuneri*"[1].

De la etapa tălmăcirilor se trece și în cultura română la exprimarea unor acte de admirație venite din partea scriitorilor și apoi la imitațiile literare. În *Jalnica tragodie*, Alecu Beldiman se socotește neputincios să descrie suferințele moldovenilor, socotind această misiune vrednică de pana lui Young. În acest climat Cezar Bolliac publică *Meditațiile* (1835) sale care sînt modeste imitații după Young, citit tot prin intermediul traducerii lui Le Tourneur. Titlurile unor meditații ca *Înșelăciunea nădejdii, Suicidul, Moartea, Schimbarea soartei*, sînt elocvente.

Preromanticii englezi și francezi încep să fie astfel tot mai larg cunoscuți prin diverse traduceri care circulau atunci în cultura română. Gh. Asachi publică și el o *Elegie scrisă pe țintirimul unui sat*, care-l amintește pe Th. Gray, deși textele citite de autor puteau fi mai multe.

Poezia nopții și a cimitirelor, melancolia, elogiul ruinelor, văzute ca vestigii ale gloriei trecute, intră astfel în aria poeziei lirice românești. Așa cum se știe, ruinele generează o amplă literatură, cultivată de scriitori minori sau de poeți de geniu ca Eminescu. Cezar Bolliac face elogiul ruinelor în *Itinerariul* său publicat în *Curierul românesc*. Poeții atacă această temă decenii de-a rîndul, transformînd-o într-un laitmotiv al literaturii noastre. De la Vasile Cîrlova, Ion Eliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, la care se adaugă o imensă suită de poeți diferiți ca Hrisoverghi, G. A. Baronzi, pînă la Bolintineanu, Costache Negruzzi și V. Fabian Bob, A. Mureșanu și Sihleanu, înregistrăm o întreagă pleiadă de poeți mărunți și scriitori de geniu ca Eminescu, care se apropie de anumite teme și motive literare preromantice, ce capătă însă o amprentă națională specifică și o tonalitate adecvată epocii în care

[1] Cf. I. Verbină, *S. Marcovici, traducător și teoretician al problemelor sociale și literare*, Studii literare, IV, p. 48.

erau căutate resursele spirituale ale marii redeșteptări sociale și naționale.

Interferența dintre cele mai multe curente și ecouri literare care se făceau sincronic simțite în peisajul culturii române nu ne permite să vorbim de existența unui preromantism românesc, care să poată fi detașat cronologic de etapa romantică.[1] Constatăm însă că în începuturile sale, noul curent care se impunea vehicula aceleași teme pe care le-am întîlnit în general în cadrul preromantismului european.

Primele texte preromantice, cunoscute prin imitații și tălmăciri, pregătesc publicul românesc pentru înțelegerea dimensiunilor unui mare romantic de talie europeană, care a fost Mihai Eminescu.

Preromantismul s-a impus astfel ca un larg curent de sensibilitate care a avut ecouri în cele mai multe literaturi europene. Deși nu a fost susținut de poeți foarte mari, noutatea temelor, climatul melancolic pe care îl aducea, confesiunea lirică directă i-au asigurat succesul în diverse arii de cultură. Reprezentînd o etapă de tranziție, preromantismul pregătește cititorii pentru înțelegerea unor opere excepționale ca valoare artistică, pe care poeții romantici le-au realizat în primele cinci decenii ale veacului al XIX-lea.

[1] Vezi alt punct de vedere, exprimat de M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Minerva, București, 1971.

DE LA STURM UND DRANG LA NEOUMANISMUL GERMAN

Premizele teoretice. Perioada de trecere de la iluminismul german la romantism s-a configurat în istoria culturii ca o etapă cu o anumită amprentă specifică, cunoscută sub numele de *Sturm und Drang*.

Ea constituie pe anumite planuri ale ideilor epocii un act de opoziție față de iluminism, dar reprezintă, în același timp, o prelungire a acestuia, cu anumite nuanțe noi, determinate de un complex proces de democratizare a culturii germane. Considerente de această natură l-au determinat pe romanistul german Werner Krauss să afirme că iluminismul nu apune definitiv, odată cu cristalizarea mișcării culturale *Sturm und Drang*, ci înregistrează o nouă fază dinamică care poate fi considerată o desăvîrșire a acestuia, deoarece nu-i modifică trăsăturile esențiale.

Valabilă cel puțin pe anumite planuri care ilustrează raporturile dialectice dintre *Sturm und Drang* și iluminism, afirmația lui W. Krauss trebuie reținută pentru a putea explica într-un mod cît mai plauzibil modificările structurale care s-au produs în viața literară germană.

Raportarea la iluminism ne permite de la început să observăm că anumite idei constante propagate de acesta, ca egalitatea, libertatea, conceptul de progres, sînt prezente și în *Sturm und Drang*. Dar pe cînd în perioada luminilor germane ele constituiau mai degrabă niște concepte filozofice abstracte, în etapa *Sturm und Drang* sînt transferate pe planul social-politic, literatura care le propagă căpătînd un pronunțat caracter militant.

Faptul acesta ne permite să arătăm că ceea ce iluminismul francez dusese la capăt, în cultura germană se împlinește abia în perioada *Sturm und Drang*, de unde rezultă aceste raporturi dialectice mult mai strînse între cele două faze de dezvoltare a literaturii germane.

Adeziunea multor scriitori germani la ideile revoluției franceze, creșterea spiritului protestatar față de despotismul prinților și al nobililor germani, configurarea unei noi generații de oameni de litere de extracție mai modestă, care doar în cazuri foarte rare au o formație teologală — explică această opțiune mult mai fermă pentru ideile literare ale epocii.

Alături de Schiller și Goethe în peisajul literar al vremii se impun scriitorii de proveniență modestă care au o receptivitate mai largă față de spiritul revoluționar ce cuprindea întreaga gîndire europeană. Herder era fiul unui învățător de țară, mama lui Klinger era spălătoreasă, Bürger era fiu de nobil scăpătat, Voss era nepot de iobag și copilul unui hangiu sărac. Așa ne putem explica, printre altele, de ce atitudinea antifeudală foarte categorică întîlnită în cadrul iluminismului francez, în Germania capătă o expresie tranșantă abia în perioada *Sturm und Drang*.

Apreciată din acest unghi de vedere, mișcarea *Sturm und Drang* nu se traduce doar pe plan literar. Ea însumează o atitudine politică și socială, fiind susținută în același timp de o bază filozofică și estetică specifică. Numele mișcării este adoptat după o piesă a lui Klinger, intitulată *Sturm und Drang (Furtună și avînt)* (1776), considerîndu-se că elanul furtunos al unei tinere generații de oameni de cultură reprezintă în modul cel mai sugestiv timbrul specific al acesteia.

Mișcarea sturmistă se configurează astfel ca un fenomen artistic de mare amploare, susținut de scriitori din cele mai diverse statulețe și orașe germane. Direcția ei a fost imprimată la început de Herder și Hamann, care se găseau la Königsberg. Pe parcursul epocii s-au cristalizat mereu alte cercuri de scriitori, cum era *grupul nordic*, format din Gerstenberg și Unzer, *Uniunea de la Göttingen* din care făceau parte Voss, Miller, Bürger, Claudius, Schubart; există apoi *grupul poeților de pe Rin*, reprezentat de către Müller, Wagner, Lenz, Klinger, iar misticii și profeții vizionari se constituiau și ei ca o grupare caracteristică, numele cele mai cunoscute fiind ale lui Lavater și Fr. Iacobi.

Dat fiind caracterul relativ eterogen al mișcării și momentele variate de configurare ale grupurilor literare, data exactă a începuturilor perioadei sturmiste nu poate fi fixată. H. A. Korff are dreptate cînd scrie: *„Este de la sine înțeles că nu se poate indica precis cînd și cu ce a început, de fapt, mișcarea Sturm und Drang. Se poate discuta dacă poezia entuziastă a lui Klopstock, evanghelia cu caracter de oracol a lui Hamann, sau inițiativele literare din Anglia (Shakespeare, cîntecele populare, Ossian) trebuie privite ca cele dintîi semne ale noii mișcări a vremii.“* [1]

În lumina discuțiilor și a cercetărilor îndelungate despre *Sturm und Drang* considerăm că atît factorii interni, cît și cei externi au jucat un rol relativ egal în stimularea acestei mișcări. Spiritul protestatar al tinerei generații de scriitori animată de ideea de libertate, receptivitatea față de climatul revoluționar francez de la finele veacului al XVIII-lea, entuziasmul pentru poezia osianică, baladele lui Percy, versurile lui Young și Gray, admirația deosebită pentru Shakespeare și J.-J. Rousseau reprezintă doar o

[1] H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, Koehler und Amelang, Leipzig, 1954, p. 69.

suita din factorii atît de complecși care au contribuit la configurarea unei mișcări culturale și social-politice ce poartă marca unor trăsături asemănătoare, cel puțin în parte, cu ale preromantismului din alte țări europene.

Dată fiind diversitatea grupărilor literare care se integrează în mișcarea *Sturm und Drang*, precum și a personalităților artistice care intrau în componența sa este firesc ca și programul său social-politic și artistic să nu fie întru totul unitar. Dar în pofida acestei diversități de puncte de vedere mișcarea sturmistă are totuși un patrimoniu comun de idei, care se configurează atît pe planul concepției social-politice, filozofice și estetice, cît și pe acela al creației literare.

Atitudinea antidespotică și antifeudală a scriitorilor din mișcarea *Sturm und Drang* se conjugă pe plan artistic cu respingerea regulilor clasice și a pedantismului, sursele noii literaturi fiind căutate în folclor, în natură, precum și în sondajul vieții interioare a omului sensibil.

Procesul acesta complex de subiectivizare a artei se produce concomitent cu sporirea interesului scriitorilor germani pentru ideile estetice ale lui Shaftesbury. Pe de altă parte, în vreme ce spiritul rousseauist înregistrează o audiență mai redusă în Franța, el crește în Germania. De la Lessing pînă la Herder, Goethe, Schiller și Kant, opera lui Rousseau trezește o admirație continuă, înrîurind în mod direct pe unii scriitori germani.

Herder, cu limbajul său metaforic cunoscut, îl numea pe scriitorul francez un sfînt și un profet, Kant îl socotea un adevărat Newton al lumii morale. Într-o poezie dedicată lui J.-J. Rousseau, Schiller își exprima nădejdea că acesta va găsi poate după moarte pacea și liniștea de care n-a putut beneficia în viață.

Esteticianul englez Shaftesbury fertilizează de asemenea întreaga orientare a esteticii subiective, care pune accent pe inspirație și pe imaginația liberă a creatorului de geniu.

Gînditorul care a avut contribuţia cea mai substanţială la fundamentarea filozofică şi estetică a mişcării *Sturm und Drang* este Herder (1744—1803). După ce urmează cursuri de medicină, teologie şi filozofie la Königsberg (1762—1764), unde audiază prelegerile lui Kant şi se familiarizează cu filozofia mistică, spiritualistă a lui Hamann, Herder îşi îndreaptă atenţia spre alte personalităţi ale gîndirii estetice şi ale creaţiei artistice ca Winckelmann, Lessing, Klopstock, Rousseau şi Shaftesbury. Beneficiind de o largă formaţie filozofică şi estetică, Herder publică în anii de profesorat la Riga unele studii care anunţă încă vag un spirit nou, din suita cărora amintim *Fragmente despre literatura germană mai nouă* (1767—1768) şi *Păduri critice sau consideraţii referitoare la ştiinţa şi arta frumosului* (1769). În această perioadă deosebit de fertilă, el mai dă publicităţii volumul colectiv *Despre firea şi arta germană* (1773), care cuprinde un articol al său despre *Shakespeare* şi *Extras dintr-o corespondenţă despre Ossian şi cîntecele vechilor popoare*. La acestea se adaugă un alt studiu *Despre originea limbii*, tipărit separat în 1772. Asemenea articole şi studii pun în lumină zonele spre care se îndruma atît gîndirea estetică, cît şi creaţia literară care anunţa preromantismul.

Alte opere fundamentale care duc la configurarea deplină a personalităţii acestui gînditor sînt : *Idei cu privire la filozofia şi istoria omenirii* (1784—1791), *Scrisori pentru promovarea umanităţii* (1793—1797), *Metacritica criticii raţiunii pure* (1799). Ilustrarea interesului său practic pentru folclor este oferită de culegerea sa : *Cîntece populare* (1778—1779), cunoscută pe plan european mai ales prin cea de-a doua ediţie, *Vocile popoarelor în cîntece* (1807), care încununează activitatea sa de la Weimar, dar apare după moartea sa.

Herder este tipul gînditorului care imprimă atît eseurilor sale despre unii scriitori ca Shakespeare, Ossian şi Goethe, cît şi unor studii de estetică, culoarea şi plasticitatea imagistică, specifică unui scriitor îndrăgostit de limbajul metaforic. În ansamblul sturmerilor germani, el se defineşte ca un apologet al artei eliberate de regulile clasice, ca un adept al lirismului lipsit de orice artificii şi totodată ca un admirator entuziast al poeziei populare. Arta este după părerea sa o expresie a spiritului naţional, exprimat printr-un anumit limbaj specific. În *Fragmente despre literatura germană mai nouă*, el afirmă că *„dacă în poezie ideea şi expresia sînt atît de strîns legate, fără îndoială că trebuie să scriu în limba în care am cea mai largă privire şi stăpînire a cuvintelor, cea mai desăvîrşită cunoaştere a lor, sau cel puţin certitudinea că îndrăzneala mea nu se transformă într-o nelegiuire şi fără îndoială că aceasta este limba modernă."* [1]

Dar în concepţiunea herderiană poezia nu este numai o expresie a spiritului naţional configurat prin limbaj. Ea este în acelaşi timp pasiune şi sentiment, imagine a naturii şi limbaj al simţurilor, muzică şi idee, capabile să influenţeze viaţa popoarelor.

Marea forţă a poeziei este conferită de limbajul originar, plin de prospeţime şi plasticitate. *„Cu cît un popor este mai sălbatic, adică mai viu, mai liber în acţiuni, cu atît mai sălbatice, adică mai vii, mai libere, mai senzuale şi cu o acţiune mai lirică, trebuie să fie cîntecele lor, dacă le au."* [2]

Cunoscuta teorie herderiană despre etapele de dezvoltare a limbajului l-a dus pe autor la concluzia că nu limba modernă şi încărcată de neologisme este cea mai poetică, ci limbile străvechi ale tuturor popoarelor. Toate aceste consideraţii formulate de Herder ţintesc spre un singur scop : realizarea originalităţii în artă, considerată ca posibilă doar prin confruntarea cu marile tradiţii naţionale. *Între cele trei vecine culturale ale ei, Anglia, Franţa şi*

---

[1] Herder, *Scrieri*, p. 58—59.
[2] *Op. cit.*, p. 75.

Italia, Germania se distinge și prin faptul că uită de cele mai bune minți ale ei din timpurile mai vechi și că-și refuză prin urmare, propriile ei daruri." [1]

Relația pe care Herder o stabilește între omenire și artă este de așa natură, încît omul apare ca un creator indispensabil al artei, iar aceasta ca un produs spiritual destinat să-l ducă spre progres *„după genul lui, omul este o făptură înzestrată pentru artă. Existența și prosperitatea speciei sale este construită pe folosirea rațiunii active, prin intermediul organelor senzoriale, și ca urmare a artei, numai prin artă a devenit el, ceea ce a devenit."* [2]

Herder se comportă ca un profet autentic al unei arte noi. Studiile lui despre Shakespeare și Ossian, ca și prefețele la culegerea de poezii populare anunță preromantismul și mișcarea *Sturm und Drang.*

Heinrich Wilhelm Gerstenberg (1737—1823) face parte din primele rînduri ale oamenilor de litere din Germania care, atașîndu-se mișcării sturmiste, se opune în mod direct poeticii clasice. Poziția sa se definește într-o manieră foarte tranșantă atît în *Încercarea asupra operelor și geniului lui Shakespeare* (1767), cît și în *Scrisori despre specificul literaturii* (1766—1770).

Gerstenberg își exprimă în aceste opere încrederea în forța imensă a imaginației creatoare, pe care o găsește ilustrată de scrierile lui Shakespeare, și adversitatea față de regulile clasice, socotite neadecvate pentru teatru. Însăși ideea de *catharsis* nu mai este acceptată de scriitorul german.

În epoca în care esteticienii și scriitorii încep să facă teoria geniului, Gerstenberg demonstrează că forța acestuia se bazează pe inspirație, imaginație, entuziasm, capacitate de iluzionare etc. Operele scriitorului de geniu nu mai suportă ierarhizări și clasificări obișnuite. Faptul acesta se

[1] *Op. cit.*, p. 96.
[2] *Op. cit.*, p. 202.

explică prin tendința scriitorilor din mișcarea sturmistă de a-l vedea pe creatorul de geniu înzestrat cu o forță de previziune și intuiție care-l deosebesc în mod sensibil de omul obișnuit. Lavater elaborase o întreagă teorie, potrivit căreia geniul avea și anumite trăsături fizionomice deosebite. Observația va fi acceptată și de estetica romantică profesată de Schopenhauer, de unde va fi preluată și de Titu Maiorescu în portretul pe care i-l face lui Eminescu.

Un ecou deosebit asupra scriitorilor din mișcarea *Sturm und Drang* l-a avut Johann Georg Hamann (1730—1788). Adversar al iluminismului, gînditorul german, apropiat din unele puncte de vedere de Shaftesbury, este un partizan al iraționalismului filozofic, realizînd o adevărată mistică a artei. În *Memorii socratice* (1759) și în *Cruciadele filozofiei* (1762) el pune bazele acestei estetici.

Pentru Hamann lumea este expresia cuvîntului divin, iar arta nu este decît emanația acestui spirit.

Logosul reprezintă pentru el rațiunea, dar și cuvîntul lui Cristos.

Privită din punct de vedere istoric, poezia este pentru Hamann mit și religie, la care se adaugă mai tîrziu ajutorul științei. La început, poezia se confundă cu religia, *Biblia* fiind ea însăși poezie.

Din această cauză poezia este considerată drept o expresie inițială a geniului uman, a cărui datorie este să cerceteze lucrurile create de Dumnezeu. Tipul acesta de scriitor este reprezentat atît de Homer, cît și Shakespeare. Ei nu cunoșteau anumite reguli, dar erau niște vizionari, niște profeți inspirați.

Ideile acestea aparținînd mișcării *Sturm und Drang* beneficiază apoi de o largă receptare în perioada romantică.

Scriitorii cei mai reprezentativi ai culturii germane din acest timp, ca Goethe și Schiller, în etapa lor sturmistă sînt influențați atît de Herder, cît și de Hamann și Lavater.

Cunoscută fiind longevitatea literară a lui Goethe, ideile lui estetice, ca şi creaţia sa literară însumează etape şi direcţii diferite. Debutînd cu versuri scrise în spiritul rococoului întîrziat, Goethe (1749—1832) se afirmă ca scriitor în perioada *Sturm und Drang*, etapa neoumanistă a creaţiei sale aducîndu-i consacrarea definitivă pe plan european.

Este adevărat că la prima vedere aderarea lui Goethe şi Schiller la neoumanism reprezintă o cezură între *Sturm und Drang* şi romantism pe care n-o întîlnim în alte culturi occidentale. Dar cultul artei antice şi renascentiste, ca şi naturismul păgîn profesat de Goethe, sau idealismul estetic, întîlnit la Schiller, nu constituie o renunţare definitivă şi integrală la toate principiile apărute în etapa sturmistă. Formaţi în spiritul stimei faţă de poetul de la Weimar, unii scriitori romantici din Germania ajung la romantism prin itinerariul oferit de neoumanism, ceea ce ne face să înţelegem cu mai multă uşurinţă romantismul elenizant, impregnat de mitologia şi filozofia antică, întîlnit la Hölderlin şi Novalis.

Ca şi creaţia literară, şi ideile estetice propagate de Goethe poartă marca unor imense sinteze, însumînd experienţe literare variate. Ţinînd seama de faptul acesta, R. Wellek împarte activitatea lui Goethe în patru etape caracteristice, care nu trebuie văzute ca nişte delimitări matematice, lipsite de orice posibilitate de interpenetraţie.

I. Prima perioadă durează pînă la venirea scriitorului la Weimar (1775);

II. A doua cuprinde timpul petrecut la Weimar pînă la călătoria în Italia (1786—1788);

III. A treia însumează călătoria în Italia, întoarcerea la Weimar şi anii petrecuţi aici pînă la întîlnirea cu Schiller (1794);

IV. A patra se întinde de la întîlnirea cu Schiller pînă la moartea acestuia (1805).

Dar de la moartea lui Schiller pînă la aceea a lui Goethe (1832) există încă o etapă îndelungată care de asemenea trebuie luată în consideraţie, chiar dacă nu este foarte unitară şi nu aduce modificări masive în arta scriitorului.

Punctînd în mod evident biografia intelectuală a scriitorului, perioadele menţionate nu se reliefează însă cu o rigoare excesivă în evoluţia ideilor sale estetice.

Este adevărat că între Goethe, scriitorul sturmist, şi cel neoumanist există deosebiri fundamentale care ţin atît de tematica operei şi de stilul de creaţie, cît şi de adeziunea la anumite principii estetice. Dar în pofida acestora, gîndirea estetică a lui Goethe ca şi creaţia sa artistică poartă marca unor convingeri constante.

Adeziunea la mişcarea *Sturm und Drang* iese în evidenţă prin cuvîntarea *La aniversarea lui Shakespeare* (1771) şi articolul *Despre arhitectura germană* (1773). Ea se prelungeşte apoi în diverse studii şi opere literare, o anumită repliere foarte discretă făcîndu-se simţită înainte de plecarea în Italia. Dar primul contact cu arta antichităţii şi a Renaşterii este acela care declanşează metamorfoza convingerilor şi a artei poetului.

Ca şi toţi scriitorii preromantici din diferite ţări, Goethe sturmistul elogia pe Homer, Shakespeare şi Ossian. Sub influenţa lui Herder descoperă frumuseţea poeziei populare, şi în mod direct găseşte că arta gotică reprezintă un superlativ al creaţiei arhitectonice.

În acest climat literar anticlasic, Goethe se declară şi el împotriva legii unităţilor din teatru, cerîndu-le scriitorilor să păstreze doar o anumită formă internă. Renunţarea la codificarea artei se conjugă cu apelul făcut la modelul oferit de natură, literatura trebuind să devină firească şi simplă ca aceasta, dar în acelaşi timp să reprezinte universul ca o totalitate.

Spiritul mişcării *Sturm und Drang* se prelungeşte şi în *Wilhelm Meister şi misiunea sa teatrală* (1775—1785), unde

scriitorul care-l admiră pe Corneille reflectează asupra unei puneri ideale în scenă a lui *Hamlet*.

Dar viziunea artei bazată pe sentiment, inspirație, geniu și formă interioară cedează locul, în jurul anului 1788, unei concepții organiciste asupra creației literare, rezultată din comparația acesteia cu natura. Accentul pus pe compoziție, ca și pe unitatea în diversitate subliniază întoarcerea spre o anumită disciplină clasică. Faptul acesta devine și mai evident în *Formele naturale ale artei literare*, ca și în studiul *Despre poezia epică și dramatică*.

Goethe distinge astfel poezia narativă, entuziastă și personală, care corespunde cu epica, lirica și drama.

Partizan al purității genurilor pe plan teoretic, scriitorul nu acceptă fuziunea dintre acestea. Delimitările făcute sînt explicate de Goethe prin specificitatea fiecărui gen literar. Poezia epică, precizează el, este *rapsodică*, iar cea dramatică se bazează pe *mim*. Arta epică este susținută de evenimente recoltate din trecut, drama — pe întîmplări din prezent, prima punînd accentul pe fapte ce duc la cristalizarea unor caractere ce acționează dinafară, în vreme ce a doua acordă o pondere mai mare suferinței care vine din interior.

Distincțiile acestea, susținute de anumite antiteze revin în eseul *Shakespeare und keine Ende* (1813), unde la fel ca și Schiller în *Poezia naivă și sentimentală* (1795—1796), Goethe stabilește între tragedia antică și modernă anumite raporturi antinomice de genul „naiv-sentimental", „păgîn-creștin", „eroic-romantic", „real-ideal", „necesitate-libertate", „a trebui-a voi", accentuînd totodată faptul că tragedia antică este a „destinului", iar cea modernă devine a „caracterului".

Interesul sporit al lui Goethe pentru anumite norme poetice, viziunea artei ca expresie a „armoniei calme" și a „sufletului frumos", nu constituie însă o revenire la anumite principii dogmatice, specifice poeticii clasice. Într-un eseu despre poetica lui Aristotel din 1828 scriitorul nu se arată partizanul *catharsis*-ului, fiind sceptic față de efectul

moral al artei, și mai ales față de o asemenea intenție programatică. Preocuparea sa pentru destinul umanității, exprimat într-o artă echilibrată care refuză excesele subiective și nonconformiste din tinerețe, reprezintă nota caracteristică a neoumanismului său, temele artistice recoltate din antichitate fiind adeseori fundalul unor alegorii ale lumii moderne.

Evoluția ideilor estetice propagate de scriitorul german demonstrează că în vreme ce tînărul Goethe a dat literaturii sale din perioada *Sturm und Drang* un suport teoretic foarte amplu, în etapa de dezvoltare a neoumanismului german acesta devine mai redus, fiind implicat mai ales în creația sa literară.

O constatare similară se poate face și pe marginea gîndirii estetice a lui Schiller (1759—1805). Exprimînd anumite idei care intră în patrimoniul mișcării *Sturm und Drang*, scriitorul realizează de fapt cîteva din premisele estetice ale romantismului, spațiul teoretic lăsat esteticii, destinată să susțină literatură neoumanistă, fiind extrem de restrîns. Primele sale scrieri teoretice au o evidentă amprentă iluministă, intenționalitatea operei de artă fiind concepută astfel în spiritul esteticii tradiționale. *Teatrul german contemporan* (1782) și *Scena privită ca instituție morală* (1784) constituie studii tipice unei perioade de tranziție. În prima operă amintită conceptul de artă ca *mimesis* rămîne încă evident, drama fiind văzută de esteticianul german ca un microcosmos în care recunoaștem armonia macrocosmosului. Atașamentul față de anumite idealuri iluministe, conjugate cu cele clasice, apare mult mai pregnant în cea de-a doua scriere. Ca și Lessing, Schiller pledează pentru un teatru național cu un repertoriu original.

Pentru el scena apare ca o școală morală, destinată să proclame adevărul și să combată viciul.

Lectura operei kantiene și adeziunea la unele principii susținute de filozoful de la Königsberg imprimă esteticii lui Schiller o orientare care-l duce în sfera idealismului subiec-

tiv din care își va trage seva și romantismul. Ecourile lecturilor kantiene sînt evidente îndeosebi în teoria lui Schiller despre tragedie și în explicația etică pe care o dă temeiurilor pentru care aceasta este gustată de spectatori. În *Despre temeiurile plăcerii obiectelor tragice* (1792) autorul explică plăcerea tragică prin faptul că aceasta apare ca o rezultantă a triumfului legii morale asupra celei sociale. Unele principii de această natură sînt reluate în *Despre arta tragică* (1792) și mai ales în *Despre patetism* (1793). Recomandînd scriitorilor să se ocupe de personaje aduse în situația de a trezi mila, scriitorul caută sursele patetismului atît în explorarea suferinței de către dramaturgi, cît și în tentativa de eliberare morală a eroilor din anumite situații.

Dar distanțarea sa față de arta care transcrie anumite date din realitate devine tot mai sensibilă. Ea rezultă și din distincția între adevărul istoric și adevărul poetic, făcută de un scriitor care cultivă teatrul istoric, dar preferă adevărul poetic.

Formulele filozofice mai generale ale esteticii lui Schiller care se sprijină pe dualismul kantian se configurează în cele două studii intitulate *Scrieri despre educația estetică a omenirii* (1795) și *Despre poezia naivă și sentimentală* (1795—1796).

Pornind de la atitudinea sa față de epoca în care trăia, ca și de la specificul poeziei sale, Schiller își exprimă, la fel ca Novalis mai tîrziu, ostilitatea față de mercantilismul societății vremii situată sub zodia utilului. Damnat să nu-și poată converti gestul în act, în acest context neprielnic personalității umane, individul are o singură cale de eliberare care este *„activitatea estetică"*.

Preocupat de specificitatea procesului de creație, ca și de finalitatea operei de artă, Schiller pune în circulație, într-o accepțiune proprie, două concepte care au un rol fundamental în estetica sa : *„jocul"* și *„aparența estetică"*.

Așa cum jocul este un act care angajează toate facultățile umane, la fel și opera de artă îl eliberează pe om de o anumită tiranie a realității cotidiene, procesul de creație, conceput și el în acest sens, ducînd la realizarea *aparenței estetice*. Opera de artă este văzută de Schiller în această manieră doarece ea se deosebește atît de realitatea cotidiană, cît și de adevărul logic. Distanțîndu-se de viziunea artei ca *mimesis*, Schiller ancorează în etica idealistă, derivată din dualismul kantian.

În *Poezia naivă și sentimentală* esteticianul german definește anumite tipuri de sensibilitate artistică. Corelate cu un *Weltanschauung*, acestea duc la configurarea unor tipologii artistice rezultate din relația 1. *scriitor*, 2. *realitate*, 3. *ideal*. În acest sens autorul distinge 1. *atitudinea scriitorului* care *acceptă* realitatea ambiantă, fiindcă aceasta coincide cu idealul său și 2. *atitudinea creatorului* care se *repliază* din realitate în viața sa interioară din cauza neconcordanței dintre acestea. Primul raport enunțat a generat *poezia naivă*, iar cel de-al doilea — *poezia sentimentală*. Interpretarea tipologică este mereu asociată de Schiller cu judecata istorică. Climatul cel mai favorabil al artei naive a fost oferit de antichitate. Așa se explică idealul de armonie pe care se bazează aceasta, în vreme ce poezia sentimentală este un produs al epocii moderne, cînd între scriitor și realitate s-a produs un raport de adversitate.

Arta naivă este reprezentată, după părerea lui Schiller, de Homer și Shakespeare, iar cea sentimentală de Ossian. Arta naivă este aplecată spre concret, spre delimitare, în vreme ce literatura sentimentală explorează ideile și universul interior de natură afectivă, caracterizîndu-se printr-o propensiune spre infinit. Prima se bazează pe observația lucidă, cea de a doua, pe spiritul speculativ și rigorismul moral.

Scriitorul nu socotește imposibilă concilierea dintre cele două tipuri de artă și sensibilitate. Poezia lui Goethe re-

prezintă pentru el o fericită fuziune între arta naivă și sentimentală.

Îmbinarea aceasta a rațiunii cu fantezia, a observației concrete cu spiritul speculativ reprezintă pentru esteticianul german un deziderat realizabil de arta viitorului. De fapt aceasta este calea care pare să ducă la o anumită conciliere între *Sturm und Drang* și neoclasicismul german.

Evidentă în revista *Horen*, înființată în 1794, și în *Albumul muzelor* (1796—1800) orientarea spre neoclasicism a lui Schiller și Goethe rezultă atît din tentativa de popularizare a unor texte antice, cît și din unele opere comune ca *Xeniile* (1796—1797), care reprezintă întoarcerea spre idealurile antichității.

Amestec de raționalism și spirit de reverie, de protest social neconformist și evadare într-o lume himerică, de tentativă de redare obiectivă a realității și explicare subiectivă a contradicțiilor acesteia, mișcarea *Sturm und Drang* continuă astfel să rămînă deschisă spre anumite idealuri iluministe, dar reprezintă în același timp o puternică opoziție față de estetica de factură clasică, din care va rezulta pregătirea climatului artistic romantic.

Derivațiile teoretice și literare ale mișcării *Sturm und Drang* se configurează fie ca o negare a poeticii acesteia, așa cum se observă în reacția declanșată de spiritul neoumanist care îndrepta atenția scriitorilor spre antichitate și Renaștere, fie ca o adîncire a acestor antinomii, întîlnite în întreaga mișcare romantică germană. H. Hettner numește această „întorsătură antichizantă" un fel de „Renaștere a Renașterii", fenomen pe care îl socotește valabil cel puțin pentru cultura germană. Dar același cercetător observă, pe bună dreptate, că tentativa de conciliere a spiritului clasic cu cel modern, întîlnită atît la Goethe, cît și la Schiller, nu înseamnă o revenire la patrimoniul clasic de idei din secolul al XVII-lea.

Redescoperirea valorilor culturii antice și renascentiste este realizată de Goethe și Schiller cu sensibilitatea și orizontul filozofic al scriitorului modern. Amîndoi au înțeles repede riscurile unei arte arheologizante care duce la evadarea din prezent. Operele lor cu teme antice, ca și unele scrieri estetice nu sînt întru totul expurgate de spiritul contemporaneității. De aceea cultul subiectivității în artă, proclamat de sturmiști și preocuparea pentru universul moral echilibrat, întîlnită la neoumaniști, nu exclud prezența unor teme comune, tratate însă pe baza unor poetici diferite.

Starea de *Weltschmerz*, întîlnită în operele sturmiste, și spiritul olimpian al neoumaniștilor reprezintă două moduri de abordare a existenței, două tipuri de sensibilitate, intuite în mod genial de Schiller. Acestea se vor prelungi în forme noi în cadrul literaturii romantice ; reveria, melancolia și durerea, stoicismul în fața suferinței, mitologia elenizantă făcînd parte din coordonatele fundamentale ale romantismului german.

Poezia. Evoluția fenomenului literar german de la *Sturm und Drang* la neoumanism va sublinia cu mai multă pregnanță diferențele specifice dintre cele două arte poetice, ca și prezența constantă a unor teme tratate din unghiuri diferite de vedere.

Eroii din teatru și roman sînt învestiți cu sentimente foarte puternice, iar poezia la rîndul său capătă o încărcătură afectivă, necunoscută în etapele anterioare de dezvoltare a literaturii germane.

Universul poetic al creației lirice se modifică astfel în mod fundamental. Poeții explorează stările de reverie și universul imaginar în toată complexitatea lui, zonele fantastice stîrnind atracția multora, sub influența poeziei populare nordice.

Eliberată de anumite convenții artistice clasice, poezia germană din perioada *Sturm und Drang* capătă de asemenea o funcționalitate socială foarte pronunțată, atitu-

ginea antifeudală a scriitorilor ieşind în relief şi prin cultivarea tematicii sociale, absentă în epoca anterioară.

Poetul care imprimă un puternic caracter militant creaţiei lirice din această perioadă este Christian Daniel Schubart (1739—1791). Condamnat de prinţul Karl Eugen de Würtenberg la o lungă detenţiune, Schubart aduce în peisajul literar german un spirit antidespotic.

Prezent şi în dramaturgie, dictonul *in tiranos* reprezintă o atitudine care traversează volumul *Poezii din temniţă* (1785), scris de Schubart. Poeziile *Cripta prinţilor, Cîntecul de libertate al unui colonist* şi *Soldatul cerşetor* evidenţiază spiritul anti-tiranic al unui scriitor în care Schiller vedea — pe bună dreptate — un adevărat martir naţional.

Pe aceeaşi cale evoluează şi creaţia lirică a lui Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1748—1776). În opera acestui poet cu o viaţă foarte scurtă persistă anumite elemente ale rococoului întîrziat, care se conjugă cu poezia calmului idilic al vieţii rustice. Dar versurile sale care anunţă un spirit nou îşi trag seva tot din tematica socială. Semnalăm în acest sens *Sclavul eliberat* şi *Libertatea*, care marchează aceeaşi atitudine libertară, întîlnită şi în poezia lui R. Burns, dar susţinută de H. Ch. Hölty cu un talent mult mai modest.

O tonalitate nouă, promovată de un talent incontestabil, aduce în poezia din perioada *Sturm und Drang* Matthias Claudius (1740—1815). Dacă *La înmormîntarea tatălui meu* este o elegie cu evidente accente autobiografice, dublate de o anumită rezonanţă pietistă, alte poezii ca : *Omul, Moartea, Cîntec de seară, Timp şi veşnicie* ilustrează resursele noi ale poeziei germane. Barocul conjugat cu viziunea teologală pietistă pun în lumină confruntarea dintre om, văzut ca fiinţă trecătoare şi natura veşnică, aşezată sub zodia divinităţii. Semnele *Aufklärung*-ului sînt astfel cu totul anulate în aceste versuri.

Omul lui Matthias Claudius, iubitor de bunuri lumeşti, chinuit, lovit, distrus, are un itinerar deschis implacabil spre moarte. Moartea apare aici *(Omul)* ca o lege generatoare de tristeţe dureroasă prin însăşi forţa ei neiertătoare. Aceeaşi perspectivă domină şi în *Cîntec de seară.* Poezia pitorescului şi a amurgului este proiectată pe fundalul elegiac al unei vieţi finite, evaluată din perspectiva eternităţii.

Dacă poeţii amintiţi reprezintă valori locale ale culturii germane, August Bürger (1747—1794) imprimă baladei germane un prestigiu european. Bürger scrie poezii cu metrică fixă, epigramele şi sonetele sale subliniind reminiscenţe ale poeticii clasice. Şi el este un poet revoltat împotriva tiraniei, aşa cum reiese din *Ţăranul către serenisimii săi tirani.* Dar domeniul în care se defineşte ca poet de circulaţie europeană este reprezentat de baladele sale. *Vînătorul sălbatic, Contele prădalnic* şi *Lenore* subliniază genul în care Bürger excelează. Balada *Lenore*, mai ales, a stimulat creaţia unor poeţi din diverse ţări, preocupaţi de explorarea zonelor fantastice în poezie. Exploatat de Bürger cu multă ingeniozitate artistică în versuri care demonstrează o certă virtuozitate, motivul *logodnicului strigoi* îl duce spre datele unei poezii onirice, universul imaginar din această baladă anunţînd de fapt poezia romantică.

Traumatismul provocat de pierderea logodnicului pe cîmpul de luptă, durerea în faţa morţii neiertătoare reprezintă pentru Bürger un prilej de explorare a resurselor adînci ale disperării umane care duc la negarea suportului etic al întregului univers :

„Ah, mamă, ce mi-e cer şi rai !
Ah, mamă, ce mi-e iadul ?
Cu el, cu el e rai întreg,
Şi fără Wilhelm, iadul.

Nici nu mai vreau să cred nimic,
Nimic din cîte spuneţi,

Ah, viața mea, lumina mea,
Stingeți-vă și-apuneți !" [1]

Cavalcada prin imperiul fantomelor este susținută de un limbaj adecvat, atît elementele referențiale, cît și funcția sonoră a onomatopeelor contribuind la realizarea universului oniric :

„Și toți strigoii, fîș, fîș, fîș.
Aleargă pe-apucate,
Zburînd pe sus ca-ntr-un vîrtej,
Un roi de foi uscate.
Și hop, hop, hop, fugind cu ei
Fugarul saltă sprinten,
Copitele țîșnesc scîntei
Și ies văpăi din pinteni." [2]

Balada *Lenore* a impus atît motivul *logodnicului strigoi*, cît și cavalcada printr-un univers fantastic. Semnificativă rămîne deci tentativa de explorare a unor noi zone ale universului poetic, fantasticul și reveria reprezentînd astfel alte domenii pe care poezia și le anexează. Romanticii în general, și cei germani în mod deosebit, au explorat în mod constant universul fantastic și oniric, versurile lui Novalis și Hölderlin fiind elocvente în acest sens.

În poezia românească motivul *logodnicului-strigoi* apare în balada lui G. Asachi, *Turnul Butului*.

Dar scriitorul care acordă poeziei germane din această perioadă o valoare universală este Goethe. Celebrul autor al lui *Faust* reprezintă tipul poetului cu o mare longevitate artistică. Tentat de ispita poeziei la opt ani, Goethe scrie ultimele versuri la optzeci și doi de ani. Faptul acesta ne face să ne explicăm de la început de ce poezia goetheiană

[1] Vezi trad. lui St. O. Iosif, *Poezii*, ediție definitivă îngrijită de Șerban Cioculescu. Scriitori români contemporani. Ediții definitive. Fundația pentru literatură și artă. A doua ediție revăzută, București, 1944, p. 239.
[2] *Op. cit.*, p. 243.

poartă marca unor stiluri și direcții literare diferite. Debutînd sub influența rococoului întîrziat, Goethe cultivă poezia naturistă și sentimentală în anii de afirmare a mișcării *Sturm und Drang* pentru a ancora în neoclasicism în anii de triumf al romantismului european.

Referindu-se la începuturile literare ale scriitorului, unii critici menționează pe bună dreptate existența unei *faze pregoetheiene* în poezia sa, reprezentată de acele preludii ale operelor sale fundamentale, strînse în ciclul *Anette* sau în culegerea *Cîntece și melodii*. Fuziunea dintre influența anacreontică și stilul grațios și încărcat al rococoului este evidentă în aceste versuri de început. Senzualismul cu rezonanțe sentimentale, referințele mitologice, imaginile vaporoase imprimă nota caracteristică a acestor poezii care relevă un versuitor îndemînatic, dar nu un poet de profunzime.

Virtuțile poetului autentic se dezvăluie în anii petrecuți de Goethe la Strasbourg, Frankfurt și Wetzlar. În acești ani tînărul scriitor evadează din convenționalismul rococoului prin descoperirea poeziei populare, a naturii și a resurselor afective adînci ale ființei umane. *Bun sosit și rămas bun* și *Cîntec de mai* indică itinerariul poetic pe care Goethe îl abordează cu un succes remarcabil.

În *Cîntec de mai*, bunăoară, descifrăm poetica nouă adoptată de un scriitor care a descoperit natura, pasiunea și îndrăznelile confesiunii directe :

„O, dorul, dorul,
O, fraged dor,
Ca-n zori, pe culme
Întîiul nor.
Sfințit de tine
E-acest întins
Și-ntreg pămîntul
De floare nins.

„O, fată, fată
Ce dragă-mi ești
Ochiu-ți străluce
Cum mă iubești !“ [1]

Cîntec de mai pune în lumină o artă simplă, specifică lirismului de comunicare directă, care evită ornamentațiile stilistice excesive, ca și retorica sentimentală stridentă. Trebuie să precizăm că Goethe, poetul care imprimă un deosebit prestigiu mișcării *Sturm und Drang*, nu-și încarcă niciodată creația lirică de maturitate cu verbozitatea excesivă a unor poeți romantici de mai tîrziu, nici cu note pasionale acute care apar însă în proza sau teatrul său din această perioadă.

Lirica goetheiană de factură sturmistă păstrează un remarcabil echilibru al expresiei și aduce o permanentă temperare a izbucnirilor pasionale. Poetul nonconformist, care se detașează de anumite clișee literare tradiționale, cultivă liedul, pastelul, balada, poezia erotică și filozofică într-o manieră nouă, lipsită însă de orice stridențe, anticipînd majoritatea motivelor și temelor romantice. El descoperă lacul, codrul, rîul, marea, farmecul selenar, durerea și extazul, tristețea și fericirea sentimentală, solitudinea și sentimentul zădărniciei existenței. Goethe, poetul din etapa *Sturm und Drang*, a descoperit cele mai multe teme pe care romanticii le vor introduce definitiv în patrimoniul lor artistic. Semnificativă în acest sens este poezia *Pe lac*. Peisajul acvatic este integrat de poet în marea matcă a naturii generatoare de liniște și forță spirituală. Eul poetului renaște în acest reconfortant peisaj. Efuziunea lirică discretă este însumată descripției naturii, văzută prin elementele ei picturale :

„Și-un sînge proaspăt, noi puteri
Eu sorb din largi țării ;

[1] Goethe, *Poezii*, Editura tineretului, 1961, p. 37.

Natură, blîndă-n mîngîieri
La sînul tău mă ții.
Și luntrea unduia pe lac
În ritm de vîsle, lin,
Și munți ce nourii îmbrac
În drumu-ne se-ațin“ [1]

Într-o epocă de duioșie și sensibilizare în fața existenței, în care lacrimile devin un motiv literar, exploatat cu succes de prozatori, ele capătă și în poezia lui Goethe sensul unui simbol care dezvăluie un anumit superlativ al vieții. În *Extaz al tinereții* poetul descoperă o discretă voluptate a durerii, pe care romanticii vor transforma-o într-un adevărat laitmotiv al creației lor.

„Nu secați, nu secați,
Lacrimi de veșnică dragoste !
O, cît de pustie, de moartă lumea pare
Ochiului ce-aproape uscat e.
Nu secați, nu secați,
Lacrimi de-amarnică dragoste“. [2]

Goethe exprimă în versurile sale și o numită viziune a timpului heraclitian. În poezia *Vanitas ! Vanitatum ! Vanitas*, scriitorul imaginează un gen de voiaj gnoseologic al omului prin existență, din care se reține îndemnul pentru trăirea clipei prezente. Lecția poetului vizează trăirea epicureică a momentului, justificată prin traversarea unei vieți în care n-au putut fi detectate sensuri majore :

„Azi de nimic nu mă mai leg ;
Așa-i !
Și-al meu este pămîntu-ntreg ;
Așa-i !
Pe isprăvite-s chef și cînt,

[1] *Op. cit.*, p. 39.
[2] *Op. cit.*, p. 62.

Beți dar paharul pînă-n fund
Să vină-un ultim rînd !"[1]

Spiritul nonconformist al poetului sturmist se manifestă și în versurile sale de inspirație mitică. Pentru Goethe mitul nu mai este în această etapă a creației sale un simplu termen de referință sau element de comparație. Goethe alegorizează mitul prin interpretare, îi dă o semnificație simbolică proprie. Configurate printr-o anumită atitudine existențială specifică, poeziile de această natură nu exprimă aceeași stare de spirit. Dacă în *Prometeu* descifrăm atitudinea caracteristică poetului rebel, în *Ganymed* întîlnim supunerea cuvioasă a scriitorului în fața misterului existenței.

Mitul prometeic a avut o largă circulație în creația literară. Prezent în literatura clasică a antichității la Hesiod și Eschil, reluat în secolul luminilor de Voltaire și Wieland, el capătă o nouă semnificație în epoca *Sturm und Drang* prin operele lui Bürger și Herder, prelungindu-se și în scrierile unor poeți romantici ca Byron și Shelley.

Goethe cunoștea creațiile anterioare. El se situează în rîndurile scriitorilor care fac din Prometeu un spirit negator al autorității tiranice al divinității și un susținător al binelui umanității. În poezia sa domină spiritul negator care demitizează divinitatea :

„Eu nu știu ceva mai nevolnic,
Sub soare ca voi, dumnezeii !
Din biruri de jertfe
Și-a rugilor boare
Vă duceți cu greu
Măreția ;
V-ați prăpădi
De n-ar exista copii și calici,
Nebunii ce speră"[2]

[1] *Op. cit.*, p. 62.
[2] *Op. cit.*, p. 114—115

Spiritul acesta negator de mare virulență, care se traduce într-o atitudine existențială, capătă o motivație etică.

„Să te slăvesc eu ? Pentru ce ?
Alinat-ai vreodată durerile
Celui împovărat ?
Oprit-ai vreodată plînsul
Celui de spaimă cuprins ?"[1]

Dacă în *Prometeu* domină spiritul negator al poetului, în *Ganymed* naturismul panteistic se conjugă cu starea de extaz în fața misterului divin. Însăși verticalitatea imaginilor este semnificativă :

„Sus, în sus te avînți
Norii plutesc
De vale, norii
Se-apleacă spre doru-nsetat
La mine ! La mine.
În brațele voastre
Spre înalt".[2]

Itinerariul creației lirice rămîne variabil pe parcursul carierei literare.

Redescoperirea valorii estetice a artei antichității și a Renașterii, contactul cu literatura orientală, din care poezia rafinată a lui Hafiz îi reține în mod deosebit atenția, imprimă o nouă metamorfoză a liricii poetului.

Fără să dispară întru totul, fundalul pasional al poeziei goetheiene se estompează lăsînd locul unei viziuni picturale, în cadrul căreia imaginile de ordin afectiv sînt din ce în ce mai rare.

Inspirate de contactul cu civilizația și arta antică a Italiei, *Elegiile romane* pun în lumină atît o atitudine spirituală

[1] *Op. cit.*, p. 116.
[2] *Op. cit.*, p. 118.

nouă, cît și o altă modalitate de expresie. Elegia a V-a ni se pare cea mai elocventă în acest sens.

„Însuflețit de mari bucurii mă simt pe pămîntul clasic
Lumea cea veche și lumea de astăzi mai tare-mi vorbesc,
Sfatul, aici, îl urmez ; răsfoiesc dar tomuri bătrîne,
Cu mîini silitoare, zilnic cu noi desfătări.
Nopțile însă Amor cu altfel de lucru mă ține
Pe jumătate savant, de două ori fericit sînt." [1]

Dacă elegia menționată reprezintă în primul rînd o profesiune de credință, în *Veneția 1790* se configurează arta scriitorului captivat de modelele antichității. Versul capătă aspectul unui enunț narativ, imaginile predominante sînt cele de natură concretă, ele reprezentînd tot atîtea surse informaționale care indică elementele componente ale unui peisaj :

„Sarcofagii și urne împodobesc păgînul cu viață ;
Fauni dansează-mprejur ; cu al bacanților cor
Fac un șirag colorat ; grăsunul cu coapse de capră
Smulge sălbatic un glas răgușit tunătorului corn
Surle, țimbale răsună, marmura vezi-o, auzi-o !" [2]

În comparație cu versurile scrise în perioada *Sturm und Drang*, creația lirică inspirată de climatul antic și renascentist trădează o evidentă tendință de obiectivizare a poeziei, supunerea la obiect însemnînd explorarea lumii ca spectacol exterior. Predominarea imaginilor descriptive, eliberarea de forța pasională a unui eu receptor, dă acestei literaturi goetheiene ceva din specificul pe care îl va căpăta mai tîrziu poezia parnasiană.

De la această atitudine olimpiană în fața existenței poetul trece la alta în care versul sculptural fuzionează cu o rezonanță pasională discretă. Influența lui Hafiz în *Divanul*

[1] *Op. cit.*, p. 84.
[2] *Op. cit.*, p. 95.

Apusului și Răsăritului scoate din nou la suprafață un anumit fond afectiv al creației goetheiene, înainte prea puternic cenzurat.

În *Cînt și formă* atitudinea aceasta este exprimată direct :

„Focul inimii de-am stins,
Cîntecul vibrează,
Mîini curate de poet
Apa modelează". [1]

Itinerariul creației lirice goetheiene subliniază o tendință continuă spre desăvîrșire. Metamorfozele poeziei lui sînt determinate de această căutare a unui superlativ artistic, descoperit rînd pe rînd în diverse zone ale existenței și ale expresiei. Scriitor cu vocații multiple, Goethe se situează în rîndurile celor mai mari poeți ai lumii. Mișcarea romantică nu poate fi înțeleasă în toată complexitatea fără anticipările sale pe diverse planuri de creație, ca și fără examinarea opozițiilor pe care le-a stîrnit.

Ca și Goethe, Schiller se afirmă și el în peisajul liricii germane ca un poet sentimental. De altfel, considerațiile scriitorului din *Poezia naivă și sentimentală* tind să fie o justificare estetică mai generală a personalității sale artistice.

Atitudinea poetului sentimental rezultă din denunțarea tragică a antinomiei dintre realitate și conștiință în poezia *Idealurile :*

„Pe-a tinereții căi vrăjite
S-au stins acum voioșii sori ;
O, idealuri risipite,
Ce-n suflet îmi stîrneați fiori !
Credința mea de altădată,
În tot ce-n vis am zămislit,

[1] *Op. cit.*, p. 142.

Căzu asprimii vieții pradă,
Cu tot ce am dumnezeit".[1]

Schiller, poetul sentimental, își manifestă spiritul nonconformist pe diverse planuri de existență. În poezia *Monarhii cei răi* descifrăm spiritul său antidespotic, întîlnit și în *Hoții*. Agresiunea verbală a scriitorului, îndrumată împotriva unei rînduieli sociale perimate, se traduce printr-un limbaj foarte virulent :

„Voi, păpuși de Dumnezeu create,
Zornăiți în grupuri deșănțate
Ca la bîlci, sinistrul scamator,
Vulgul clămpănitul să v-admire !
Falnicul cîrpaci îl huiduie-n bocire,
Îngerii în cor".[2]

Schiller este un poet sentimental doar în accepțiunea pe care el o dă acestei expresii, destinată să surprindă specificul noii creații literare care anunță mișcarea *Sturm und Drang*. Poezia lui Schiller este însă lipsită de o forță afectivă profundă deoarece el este în primul rînd un poet de idei. *Împărăția pămîntului, Înțelepții lumii, Cîntecul despre clopot* etc. sînt semnificative în acest sens. Dacă Goethe este cu foarte puține excepții poetul exploziilor lirice intense, comunicate în poezii de mici dimensiuni, Schiller cultivă enunțul poetic narativ, dialectica de idei rezultînd dintr-un anumit montaj al evenimentelor.

Ilustrativ pentru acest gen este *Cîntecul despre clopot* care reprezintă un fel de fuziune între poezia naivă și poezia sentimentală. El conține strofe aride, asemănătoare cu acelea din poemele antice despre muncă :

„Trunchiul de molift mi-l taie.
Dar să fie bine-uscat,

[1] Schiller, *Poezii*, Editura tineretului, 1958, p. 45.
[2] *Op. cit.*, p. 24—25.

Să trosnească-n vîlvătaie-n
Botul de cuptor căscat !
Fiarbă în cuptor
Cupru, cositor,
Topitura pentru clopot
Cum e dat, să curgă-n clocot".[1]

Dar atunci cînd Schiller renunță la poezia tehnologiei muncii și se îndreaptă spre natura rustică, efectele artistice obținute sînt remarcabile :

„Sprinten, se îndreaptă-n grabă
Prin sălbatic crîng drumețul
Spre iubita lui cocioabă.
Oile se-ntorc la stînă
Behăind,
Și cirezile cornute
Vin mugind,
Înspre staule zorind,
Și, greoi,
Intră carul plin de grîne"[2].

Poezia sentimentală cultivată de Schiller nu capătă o încărcătură afectivă decît prin asocierea pasiunilor cu un anumit conflict de idei sau de natură etico-socială. În general, poezia lui Schiller nu este tentată de marile mistere ale existenței și nici nu încearcă vreo ispită față de fantasticul de origine populară sau mitică.

Scriitorul se arată mult mai receptiv față de unele dintre aceste zone ale creației în momentul în care se apropie de miturile și filozofia antichității, care marchează ancorarea sa în neoumanism. Baladele pe care le scrie Schiller în această perioadă reprezintă cele mai izbutite creații ale sale. Nota etică a acestora este întruchipată în opere de certă valoare artistică. Poezii ca *Chezășia, Cocoarele lui*

[1] *Op. cit.*, p. 97.
[2] *Op. cit.*, p. 107.

Ibicus, Inelul lui Polykrat, Mănușa ilustrează preferința scriitorului pentru lirica parabolică, pentru simboluri, pentru cultul marilor valori etice ale umanității.

În *Cocoarele lui Ibicus* apare miracolul antic, generator de mister, în *Chezășia* descifrăm cultul prieteniei rezultat de asemenea din alegorizarea unui mit.

Cele mai izbutite creații din această perioadă sînt *Mănușa* și *Dor*. În suita de balade de inspirație antică și medievală, *Mănușa* nu pare să prezinte o notă distonantă. Localizarea indică un rege hieratic, o curte dornică de senzații tari, care asistă la o luptă dintre animale. Pe acest decor medieval german scriitorul proiectează o dramă sentimentală. Cunigunda își pune iubitul la încercare, lăsînd să-i cadă mănușa în arenă. Curajosul cavaler o aduce, dar drama sentimentală este epuizată printr-un dispreț romantic, afișat de tînărul Delarges :

„N-am, doamnă, nevoie de nici o răsplată
Și-n clipa aceea se duce și-o lasă“ [1].

Poet de idei prin excelență, Schiller se înscrie astfel și el în sfera celor două etape fundamentale ale culturii germane din această perioadă : *Sturm und Drang* și *neoumanism*.

Teatrul. Integrată în ansamblul creației schilleriene, opera poetică nu reprezintă sectorul major al activității sale literare. Pentru scriitorul care a făcut din ideea de libertate un adevărat laitmotiv al operei sale, dramaturgia ni se pare mult mai reprezentativă. De altfel, în întregul peisaj al mișcării *Sturm und Drang*, ca și al etapei neoumaniste din literatura germană, teatrul deține un loc deosebit în propagarea unor idei. Așa cum a rezultat și din studiile de estetică a teatrului, dramaturgia era învestită cu o funcție socială și etică mult mai complexă decît poezia sau proza.

[1] *Op. cit.*, p. 71.

De la Lenz și Klinger pînă la Goethe și Schiller universul tragic din teatrul german este populat cu eroi nonconformiști, cu victime ale lumii aristocratice, cu revoltați dornici să pună bazele unei alcătuiri sociale mai umane. Zonele în care se configurează conflictele sociale și etice din dramaturgia sturmiștilor sînt multiple. Viața de la curte, războiul, întîmplările din universul domestic, raporturile sentimentale dintre fata de proveniență burgheză și tînărul aristocrat, antinomiile dintre caractere și idei — totul slujește la reliefarea relațiilor opresive dintre stăpînitori și victime.

Anticipările vin din partea unor scriitori mai puțin cunoscuți. Lenz scrie *Majordomul* (1774) și *Soldații* (1776) iar Klinger, *Stilpo și copiii săi* (1777) și *Damokles* (1787).

Dramaturgia celor doi poeți se caracterizează printr-o tematică variată și structuri compoziționale foarte diverse.

Laitmotivul teatrului lor este reprezentat de ideea de libertate, indiferent dacă aceasta este morală sau socială, individuală sau colectivă. Eroii lor vin în mod implacabil în conflict cu sistemul reprezentat de un prinț sau de un împărat tiran, iar dacă intriga evoluează pe plan etic, aceștia sînt adversarii răului pe care se străduiesc să-l stîrpească.

De aceea eroii celor doi scriitori din perioada *Sturm und Drang* au o structură titaniană, chiar dacă aceasta nu-și dezvoltă întotdeauna întregul registru spiritual. Titan sau geniu, brigand sau om de rînd, bărbat sau femeie, eroul central din operele lui Schiller și Goethe rămîne mereu un revoltat. Personajele din dramaturgia celor doi scriitori se definesc într-un complex cîmp strategic, fiind angajate într-un conflict în care apără valorile binelui sau ale răului. Universul din teatrul lui Schiller și Goethe nu mai are nimic din atributele unei *teodicei*.

Valorile în funcție de care se angajează personajele sînt desprinse din universul cotidian, contemporan sau istoricizat. Deși cele mai multe drame din perioada *Sturm und Drang* abordează teme istorice, finalitatea lor este în așa

manieră concepută, încît să poată viza contemporaneitatea. Cu o puternică structură pasională, eroii scriitorilor sturmiști sînt integral angajați în existență. Lipsa spațiului de recul îi duce astfel pe cei înfrînți în zona inevitabilă a morții, asigurîndu-le însă un triumf spiritual asupra opresorilor. Întreaga dramaturgie a lui Goethe și Schiller este ilustrativă în acest sens.

Pe parcursul carierei sale literare, Goethe pendulează în permanență între titanul activ, care încearcă să răstoarne temeliile unei lumi nedrepte, și geniul contemplativ a cărui atitudine negatoare se răsfrînge doar pe planul conștiinței.

Ipostaza titanului activ este configurată de scriitor în *Goetz von Berlichingen*. Concepută în două variante, drama apare în forma ei definitivă în 1773, deci cu un an mai devreme decît abulicul și sensibilul *Werther*. Dacă în prima sa formă, drama *Goetz von Berlichingen* avea un prea pronunțat caracter de bibliografie romanțată, în versiunea definitivă textul este eliberat de unele detalii inutile, iar structura operei este mai fericit concepută.

Goetz, brigandul, cavalerul cu mîna de fier, este sensibil stilizat de autor. În *Goetz von Berlichingen*, scriitorul reprezintă drama unui individ, cavalerul generos, apărătorul neînfricat al libertății și al dreptății, și drama unei colectivități care este țărănimea.

Și individul și colectivitatea, lipsită de un ideal precis, se revoltă împotriva unui sistem nedrept, dar puternic. De aceea, traiectul individual al titanului ca și acela al colectivității au același epilog : *eșecul*, simbolizat prin moarte sau înfrîngere.

Hegel observa pe bună dreptate că dramele acestea ale indivizilor cu o puternică viață subiectivă nu sînt străine de anumite procese de dedublare sau de înfrîngeri ale partizanilor sistemului, cînd aceștia încearcă să-și construiască un destin individual. Alianțele morale și politice din *Goetz von Berlichingen* sînt elocvente. În cîmpul strategic oferit de conflictul dramei, de o parte se găsește Goetz, Elisabeth,

Maria, Georg și ostașii lui devotați, iar de cealaltă parte, episcopul de Bamberg și toți prinții tirani. Maximilian, împăratul, apare ca un arbitru neputincios, sistemul de oprimare fiind mai puternic decît toți. În cadrul acestor alianțe Weislingen este un ezitant, iar Adelheid, exponenta sistemului, o trădătoare care încearcă o cursă singulară spre fericire. În opoziție față de sistem, consonanța dintre Goetz și țărani este vremelnică din cauza modului diferit de convertire a gestului în act.

În spațiul tragic al morții se rostogolesc și titanul generos, și ezitantul, și trădătorii, și colectivitatea oprimată. Drama lui Goetz este însă în așa fel concepută încît demonstrează superioritatea și triumful moral al unui singur personaj.

Titanul brigand din drama lui Goethe ca și eroul lui Schiller din *Hoții*, construit din aceeași pastă spirituală, reprezintă tipul ideal de luptător pentru libertate, stilizat în spiritul idealurilor vremii.

În pofida faptului că Frederic al II-lea consideră această dramă o imitație plată după teatrul străin, Bürger împreună cu generația tînără de poeți germani văd în Goethe un adevărat Shakespeare al Germaniei.

Opera are un succes remarcabil în epocă. În vremea noastră scriitorul existențialist francez J. P. Sartre ilustrează lupta dintre bine și rău în drama sa *Diavolul și bunul Dumnezeu* prin același personaj, convertit într-un erou care trăiește viața ca experiență absolută.

După acest început, apreciat de contemporanii lui Goethe ca o mare speranță, itinerariul creației dramaturgului german înregistrează o linie descendentă, marcată de drama *Clavigo* (1774). Bine construită, dar lipsită de o problematică originală, *Clavigo* este tipul operei mediocre care reeditează eroi shakespearieni, angajați într-un conflict asemănător cu cel din *Emilia Gallotti*.

Preocupat de arhetip, dar și de viața interioară a omului sensibil, Goethe încearcă să realizeze o dramă a caracte-

relor contrastante în acțiune. Carlos reprezintă luciditatea demonică ; Clavigo, arivismul meschin ; Beaumarchais, onestitatea demnă, iar Maria este un Werther feminin, care întruchipează spiritul sentimental.

Notabilă, satira vieții de la curte este realizată cu mijloace tradiționale care nu pot salva opera de căderea în banalitate.

Căutările, lipsite de rezultate artistice remarcabile, se prelungesc și în *Stella* (1775), operă considerată la început de autor „comedie pentru îndrăgostiți". Dar eroinele angelice, apte de mari sacrificii pentru un bărbat bigam, nu reprezintă un subiect adecvat nici pentru comedie, nici pentru dramă, așa cum acestea erau concepute de Goethe.

Amoralismul propagat discret de autor în această operă nu șochează pe nimeni. Dar cum preocuparea pentru vina tragică se face simțită din *Clavigo*, Goethe, după 1806, este tentat de ideea să construiască un alt epilog pentru *Stella*, fapt evident în ediția din 1815. Și astfel, comedia pentru îndrăgostiți este metamorfozată într-o melodramă lacrimogenă.

Dar linia coborîtoare a teatrului goetheian se întrerupe odată cu *Egmont*, operă al cărei plan îl preocupă pe scriitor din 1775, realizarea definitivă putînd fi însă consemnată în 1787.

Cu drama *Egmont*, Goethe se întoarce spre sursele originare ale teatrului său, reprezentate de lupta individului și a colectivității pentru libertate, care este însă din nou înfrîntă de forța leviatanică a sistemului.

Pentru a ilustra un asemenea raport antinomic, Goethe nu pleacă de la realitățile epocii sale, ci se îndrumează spre o temă istorică. Izvoarele care-l ajută să cunoască luptele popoarelor din Țările de Jos împotriva dominației spaniole sînt scrierile iezuitului Famiane Strada și ale lui Emanuel von Mettern. Dar, așa cum rezultă din *Poezie și adevăr*, Goethe nu este preocupat atît de reconstituirea istorică autentică a unei epoci, cît de evoluția unui caracter. Și într-adevăr, pe fundalul istoric tragic al unei epoci reprezentat prin ducele de Alba, fuga ducelui de Orania și agitația poporului dornic de libertate, autorul proiectează personalitatea complexă a lui Egmont.

Purtînd marca unor aluviuni literare diferite, drama *Egmont* reprezintă zona artistică de trecere de la *Sturm und Drang* la neoumanism. Dacă Goetz este tipul titanului activ pe care autorul îl definește pe planul participării, Egmont păstrează doar dimensiunile spirituale ale atitudinii titaniene care se configurează pe planul dorinței, al internaționalității. Egmot este definit de Goethe ca un erou sentimental prin excelență.

Trăsăturile spirituale ale eroului sensibil sînt prezentate de Goethe ca niște date caracterologice native. Vesel și îndrăzneț, iubitor de petreceri și femei, sensibil în fața suferinței și a nedreptăților, Egmont percepe la început viața ca spectacol, ca aparență estetică. Pentru acest spirit contemplativ și estet, dragostea pentru libertate apare și ca un fenomen foarte firesc.

Pe acest plan Egmont, cavalerul îndrăzneț și optimist se întîlnește cu oamenii faptei de genul lui Jetter și Vansen, exponenții spiritului de revoltă a poporului. În felul acesta, Goethe îl face pe Egmont să traverseze aparența estetică spre a-i putea pregăti confruntarea cu fapta. Autorul îi investește astfel cu unele atribute ale lui Faust cel tînăr, dar nu-l duce spre armonia interioară pe care acesta o trăiește la sfîrșit. Confruntarea cu fapta se produce prin întîlnirea cu ducele de Alba, exponentul puterii, al spiritului inflexibil.

Trăsăturile titanului virtual se reliefează pe această cale, Goethe fiind un excelent mînuitor al dialogului de idei. În înfruntarea dintre spirit și putere, eroul său are doar supremația ideilor. În acest context, devine încă o dată elocvent faptul că eroul lui Goethe este pus să înfrunte absolutismul feudal cu argumente desprinse din arsenalul iluminist : *„EGMONT : Și aceste prefaceri arbitrare,*

aceste încălcări de drepturi din partea puterii supreme nu arată oare că unul singur vrea să facă ce mii de oameni n-ar trebui să facă? El vrea ca numai singur el să fie liber pentru ca să poată să-și satisfacă toate dorințele, să-și îndeplinească toate gîndurile. Și chiar dacă am avea încredere într-un rege bun și înțelept, poate el să garanteze că și urmașii lui vor fi la fel, că nici unul dintre ei nu va guverna necruțător și crud? Cine ne scapă de domnia bunului plac atunci cînd el trimite la noi pe slujitorii lui, pe intimii lui care, fără să cunoască țara și nevoile ei, fac ce vor, nu întîmpină nici o împotrivire și știu că sînt slobozi de orice răspundere?“ [1]

În confruntarea dintre dialectica ideilor și a forței, Egmont își dă seama că va fi înfrînt. Exprimînd un principiu în fața exponentului sistemului, el optează pentru moarte, toate eforturile de salvare părîndu-i-se zadarnice: „*EGMONT: Cere capetele noastre și ai isprăvit dintr-o dată. Pentru un suflet nobil e totuna dacă se pleacă sub jugul acesta sau dacă își pune grumazul sub secure.*“ [2]

Înfrînt cu anticipație, titanul virtual se supune legii, acceptînd moartea. *Egmont* rămîne drama unei intenții care nu se poate converti în act și totodată apoteoza prin moarte a unui erou al libertății, conceput în spiritul climatului creat de *Sturm und Drang*.

Semnele trecerii de la *Sturm und Drang* la neoumanism se fac simțite în cariera de dramaturg a lui Goethe odată cu *Ifigenia în Taurida*. Începută în 1779, cînd rima și proza poetică rețin deopotrivă atenția scriitorului, *Ifigenia în Taurida* a fost publicată în 1787. Dar ancorarea lui Goethe în neoumanism nu rezultă doar din întoarcerea sa spre mitologia antichității, ci mai ales din umanizarea eroilor antici.

Este cunoscut faptul că mitul atrizilor a reținut atenția scriitorilor secole de-a rîndul. Dramaturgii s-au îndreptat cu precădere spre tragedia lui Oreste și Electra, iar mitul

[1] Goethe, *Teatru*, ELU, 1964, p. 387.
[2] *Op. cit.*, p. 389.

Ifigeniei a stîrnit interes mai ales prin ipostaza dramatică a jertfei ei în Aulida. Euripide a fost cel dintîi dramaturg care o reprezintă atît în Aulida unde fusese destinată de tatăl său să fie sacrificată, cît și ca preoteasă a răzbunătoarei zeițe Artemis în Taurida.

În faza în care era preocupat de mitul „sufletului frumos“, Goethe se arată interesat pentru cea de a doua ipostază, în vreme ce un scriitor ca Gerhart Hauptmann, mai apropiat de spiritul epocii moderne, investighează mitul din ambele perspective.

Sublinierea laturilor componente ale mitului din *Ifigenia în Taurida* în versiunea lui Euripide, în comparație cu acelea din opera lui Goethe, pune în lumină diferențele de accent și de viziune din cele două tragedii. Pe Euripide nu-l interesează semnificația etică a mitului. Statornicită ca preoteasă în Taurida de către Artemis, Ifigenia trebuie s-o slujească pe zeița răzbunării. Zeița era aceea care hotărîse ca orice străin care venea în Taurida să fie ucis și jertfit ei, iar regele Thoas veghea la îndeplinirea acestei legi sîngeroase.

În acest spațiu al morții ajung Oreste și Pilade, desemnați de Apollo să răpească altarul zeiței. Salvarea lor nu se poate produce decît prin ajutorul zeiței Atena.

Cunoscător al operei lui Euripide, Goethe păstrează unele elemente componente ale mitului, dar le încarcă cu sensuri noi, în tragedia sa, accentul fiind pus pe sensul etic al comportamentului eroilor. În primul rînd Goethe reduce rolul zeilor și îi umanizează, în al doilea rînd în raporturile dintre aceștia și oameni, acordă o mai mare autonomie acțiunilor omenești.

Această nouă viziune îi permite scriitorului să o conceapă pe Ifigenia ca o prezență activă și binefăcătoare, ca un *suflet frumos* care propagă religia adevărului, a iertării și a faptelor generoase. Sub influența sa, neînduplecatul rege Thoas nu mai aplică legea violentă a sacrificării străinilor veniți în Taurida.

Momentul culminant al tragediei lui Goethe se configurează prin confruntarea regelui și a preotesei cu Oreste și Pilade, care au același rol ca și în opera lui Euripide. Dar și în acest caz turnura diferită a intrigii subliniază diferențele de viziune.

Preoteasa îi spune regelui adevărul, iar acesta se lasă convins de ideea măreață a iertării și eliberării lor, ca și a despărțirii de Ifigenia.

Dramă a vieții interioare, apologie a sensurilor etice ale existenței, *Ifigenia în Taurida* rămîne în istoria teatrului o operă nemuritoare prin contribuția lui Goethe.

Îndrăgostit de armonie și seninătate interioară, scriitorul olimpian rămîne tot atît de receptiv și față de spiritul Renașterii, ca și față de acela al antichității. În acest climat Goethe scrie *Tasso*, operă cu un îndelungat proces de elaborare care durează cu toate întreruperile din 1780 pînă în 1789.

Preocupat în anii de eflorescență a mișcării *Sturm und Drang* de implicațiile spirituale și sociale ale eroului titanian, scriitorul neoumanist investighează raporturile dintre scriitorul de geniu și societate într-o etapă în care nonconformismul său din tinerețe se estompase aproape fără urme.

Tasso pare a fi o alegorie, o operă cu cheie în care un anume context biografic de la curtea de la Weimar sau din viața sentimentală cu doamna von Stein este istoricizat prin transferarea sa într-o altă epocă. Dar prezența unor detalii autobiografice nu înlătură caracterul general uman al dramei.

Scriitorul care a fost mereu ispitit de eroul ideal care să însumeze dimensiunile titanului activ și ale geniului contemplativ desparte din nou aceste elemente, universul dramatic din *Tasso* aducînd pe prim plan două tipuri distincte și antinomice, dintre care unul îl reprezintă pe scriitorul de geniu și celălalt pe omul de acțiune.

Scara acestei confruntări este de ordin domestic. În decorul renascentist al castelului ducelui de Ferrara, Tasso, scriitorul sensibil și neconformist, intră într-un conflict involuntar cu Antonio, omul de stat dinamizat de mitul puterii și al faptei. Intriga se încheie prin supunerea geniului în fața convenientelor publice. Tasso, eroul sensibil, nu se sinucide și nici nu este sacrificat de exponenții forței. După cum însuși Goethe a mărturisit, Tasso este un Werther fortificat, ajuns la maturitate.

Lecția operei indică renunțarea și împăcarea înțeleaptă. Ea nu corespunde cu spiritul de răzvrătire al romanticilor de mai tîrziu, deși Vigny a plecat de la acest pretext literar în realizarea lui *Chatterton*.

Primite cu rezerve și răceală, cele două opere ale scriitorului demonstrează că gustul publicului evolua într-o altă direcție.

Dramaturgia lui Goethe rămîne pasionantă printr-o anumită dialectică ingenioasă a căutării eroului ideal, conceput ca un adevărat mit al superlativului existenței. Ea însumează însă puține realizări care să nu fi fost puternic atinse de trecerea vremii. Metamorfozele spiritului goetheian, fascinat de aventura căutării eroului ideal, capătă însă cea mai complexă expresie în *Faust*.

Legenda palpitantă a doctorului Faust intră destul de timpuriu în sfera de interese a scriitorului, atît prin teatrul de marionete, cît și prin cărțile populare. Pornind de la mitul faustic, Goethe ajunge la o primă realizare originală între anii 1773—1775, cunoscută sub numele de *Urfaust*. Conceput în climatul spiritual creat de *Sturm und Drang*, *Urfaust* poartă amprenta evidentă a acestuia. În aspirația sa spre desăvîrșire, Goethe aduce acestei opere numeroase modificări și adăugiri care impun o nouă structură a temei, versiunea aceasta, cunoscută sub titlul de *Faust — Fragment*, fiind publicată în 1790. Prima parte a operei, care se încheie cu tragedia Margaretei, este definitivată mai tîrziu și tipărită în 1808.

Procesul acesta complex de elaborare, care se suprapune peste cea mai mare parte a carierei literare a scriitorului, este reluat în 1825, episodul Elenei reprezentînd începutul părții a doua la care scriitorul lucrează cu unele întreruperi pînă aproape de sfîrșitul vieții. Definitivarea textului integral se produce astfel abia în 1832.

Faust este un poem enciclopedic asupra existenței, o operă menită să pună în lumină condiția umană și finalitatea acesteia. În patrimoniul de idei pe care este fundamentată opera, principiile Renașterii și ale Reformei se interferează cu datele misticii medievale, mitologia antică se întîlnește cu scientismul modern, elogiul artei antice cu spiritul titanian care prevestește romantismul.

A fost necesar geniul unui poet excepțional și spiritul de sinteză al unui mare gînditor pentru a topi toate aceste aluviuni diverse într-un edificiu unitar, *Faust* fiind tipul de operă pe care unii critici au asemănat-o cu o adevărată planetă, cu legi proprii de existență.

Cercetarea surselor operei lui Goethe a dus de multă vreme la precizarea punctelor sale de plecare, ca și la sublinierea contribuției originale a scriitorului.

Mitul faustic a fost creat pornindu-se de la existența reală a personajului, care era astrolog, umanist, mag și vrăjitor. Consemnarea unor fapte extraordinare ale acestui straniu personaj care ar fi trăit între 1480—1540 este făcută în *Istoria doctorului Faust*, tipărită la Frankfurt în 1587 de Johann Spiess. H. Mayer observa pe bună dreptate că opera menționată are o evidentă coloratură luterană, iar alte cărți populare de mai tîrziu, ca prelucrarea lui Widman din 1599, a lui Pfitzer din 1674, sau aceea semnată simbolic *Christlich Meynenden* din 1725, reprezintă un gen de literatură de avertisment de nuanță protestantă îndreptată împotriva tentativei de laicizare a științei. [1]

[1] H. Mayer, *Faust, Aufklärung, Sturm und Drang*, în vol. *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, Rütten und Loening, Berlin, 1961, p. 82 și urm.

Asemenea opere care propagau ideea că omul nu se poate mîntui decît prin grația divină nu puteau concepe soluția salvării lui Faust prin faptele sale.

Christopher Marlowe a descoperit de timpuriu o traducere engleză a cărții despre Faust, iar opera sa de teatru apare în 1589, deci abia la doi ani după apariția cărții de la Frankfurt.

Tragedia acestui mare scriitor elisabetan a fost tradusă de Wilhelm Müller în germană, în 1818, și ea reprezintă drumul care duce spre opera lui Goethe. Nu trebuie trecut cu vederea nici fragmentul despre Faust realizat de Lessing în jurul anului 1755. Multiplicarea încercărilor literare din secolul al XVIII-lea care porneau de la mitul faustic se explică prin receptivitatea iluminiștilor față de dorința imensă de a ști a legendarului personaj, ca și prin încercarea sa de înțelegere rațională a existenței. Conform acestei concepții laice de interpretare a mitului faustic, Lessing este cel dintîi scriitor care acceptă ideea mîntuirii eroului.

Preocupat de destinul ființei umane. Goethe îl explorează pornind și el de la mitul faustic. Faptul acesta prezintă o multiplă importanță. Goethe se găsea în fața unui mit constituit. El păstrează cele mai multe laturi componente ale acestuia, dar modifică în același timp altele care nu corespundeau viziunii sale despre lume. Faust, personajul central al operei, este conceput atît în textele mai vechi, cît și în creația goetheiană, ca un ins excepțional. El este savantul total ajuns la limitele cunoașterii, deși în mod practic nu făcuse nici cît discipolul său Wagner, care realizase un homuncul.

Pentru a străbate misterele existenței, Faust pactizează cu diavolul. Mefisto îi oferă savantului întinerit prilejul de a trăi viața ca experiment. Existența este concepută ca un lung coridor de ispite. Adeziunea lui Faust pentru un anumit superlativ de existență duce de fapt la opțiunea pentru sine care se confundă cu destinul.

Păstrînd cele mai multe componente ale mitului, Goethe încheie traiectoria existenței eroului său într-un mod propriu, conform cu filozofia sa asupra existenței.

În opera lui Goethe destinul lui Faust este situat între două forțe, exterioare lui și mai puternice decît el, Dumnezeu și diavolul. Dar „pactul" dintre cele două forțe opuse nu înseamnă un act de predestinare. În vreme ce libertatea acordată de Dumnezeu diavolului înseamnă un act de încredere în bunătatea originară a omului, atitudinea lui Mefisto demonstrează convingerea că ființa umană poate fi coruptă.

Între aceste două forțe extreme, Faust intră într-un spațiu existențial adecvat opțiunilor libere ale eroului. Traiectul existențial al acestuia este conceput ca un lung voiaj experimental cu caracter gnoseologic.

Voiajul acesta începe într-un moment în care Faust a ajuns la gradul zero al existenței sale. În această fază bătrînul învățat își dă seama că atît alchimia și magia, cît și știința sînt neputincioase pentru cunoașterea misterului universului. Revoltat, titanul înfrînt optează pentru moarte :

„Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia,
Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,
Și din păcate chiar teologia,
Arzînd de zel.
Și iată-mă acum un biet nebun,
Cuminte ca și mai înainte.
În fața semenilor sînt magistru sau chiar doctor
De-atîția ani înțelepciunea o încerc,
Îmi port de nas discipolii
De-a curmezișul sau în cerc,
Și văd că nu putem să știm nimic.
Amărăciunea-mi arde-n piept.
Sînt eu, ce-i drept, mai breaz și mai deștept
Decît acei magiștri, doctori, gînditori și popi

Toți împreună ; scrupule și îndoieli
În cuget nu-mi se adună.
Și nici de iad și nici de dracu teamă nu mi-e.
În schimb nici bucurie n-am pe lume" [1]

Ajuns în acest spațiu vid al existenței, cînd Faust, optînd pentru moarte, trăiește în același timp tentația absurdului, a imposibilului, deschis de zonele de dincolo ale rațiunii, el este pregătit pentru pactul cu diavolul.

Întinerit de băutura fermecată, Faust se înscrie pe un traiect de existență în care să poată cunoaște singur ceea ce îi este hărăzit să știe întregii omeniri într-un timp nedeterminat. Undeva, pe parcursul acestui itinerar, se situează un fapt sau se cristalizează o atitudine de așa natură încît titanul însetat de cunoaștere să-i poată spune clipei să se oprească. Dar cînd se va produce acest eveniment și ce semnificație va avea nu știe cu anticipație nici Dumnezeu, nici Mefisto, și nici Faust.

Goethe l-a conceput pe Faust ca o făptură proteică, solicitată de existența prin toate reacțiile neprevizibile ale ființei umane. Însetat de știință, impresionat de mister, solicitat de eros, demonic, sensibil la sublim, capabil să facă binele, dar și răul, Faust este totul. Cursa pentru superlativul existențial este concepută de Goethe ca unica modalitate destinată să ducă la definirea esenței sale. Treptele itinerariului său ascendent sînt semnificative. Licoarea vinului, senzualitatea iubirii distruse de moarte, popasul la curtea suveranului unde se dezvăluie misterul faptei false, traversarea lumii iluziilor, întîlnirea cu frumoasa Elena și cu spiritele care aduc uitarea reprezintă etapele acestui imens traseu al ispitelor care nu pot determina solicitarea opririi clipei.

Ajuns în cele din urmă în locuri necunoscute și dificile pentru viața umană, Faust descoperă superlativul existenței

[1] J. W. Goethe, *Poezii și poeme*, Editura tineretului, 1964, p. 124.

sale agitate în activitatea creatoare pusă în slujba omenirii.

Itinerariul gnoseologic al lui Faust este în așa manieră conceput de Goethe încît să poată demonstra parcurgerea unui spațiu moral de la negație la creația generoasă. Alegoria scriitorului este exemplificatoare. Solicitat de fapta majoră, titanul speculativ, ajuns la punctul zero al existenței, a străbătut toate obstacolele care i-au deschis drumul spre starea de beatitudine a geniului activ.

Poemul acesta în care Goethe face apologia sensului major al existenței are o structură foarte complexă. Scriitorul care a pledat pentru autonomia genurilor literare realizează o operă în care sînt puse la contribuție toate modalitățile de creație. Narațiune scenică și poem liric, alegorie și parabolă, feerie onirică și ancorare în realitate, mister medieval și pastorală, meditație filozofică și enunț de evenimente, vibrație romantică și armonie clasică — *Faust* reprezintă tentația artei totale și capodopera creatorului de geniu.

Prin poemul acesta al spiritului faustic, Goethe a traversat toate etapele artei din acea vreme. Receptivitatea romanticilor față de mitul titanian și faustic este pregătită pe această cale.

Cînd Goethe izbutește să ducă la desăvîrșire nemuritorul său poem, Schiller era mort de multă vreme. Dar cariera literară a celor doi scriitori evoluase un anumit timp în același fel, între acești doi titani ai culturii germane existînd o osmoză spirituală pe care istoricii culturii o prezintă ca pe cel mai fericit exemplu de această natură.

Itinerariul creației dramatice al celor doi scriitori ni se pare cel mai elocvent. *Goetz von Berlichingen* și *Hoții*, *Egmont* și *Don Carlos*, *Ifigenia în Taurida* și *Mireasa din Messina* reprezintă cîteva etape fundamentale ale aceleiași curbe de creație.

Opera de teatru prin care Schiller se afirmă și în acest domeniu ca adept al mișcării *Sturm und Drang* este *Hoții*

(1781). Cele două prefețe ale piesei indică într-o anumită măsură maniera în care Schiller înțelege să se înscrie în sfera preocupărilor contemporanilor săi.

Scriitorul este interesat de caractere, de dimensiunile morale ale omului, de viciile și de actele de înălțare spirituală ale acestuia. Interesul pentru localizarea intrigii în timp și spațiu este vag, cele cîteva indicații mai precise neîmpiedecîndu-l pe autor să afirme că scena acțiunii este Germania. Preocuparea lui Schiller pentru modernitate trebuie și ea înțeleasă ca o năzuință de explorare a unei teme care să fie desprinsă dintr-o relativă contemporaneitate.

Conflictul din *Hoții* este în primul rînd de ordin moral. El rezultă dintr-o puternică antinomie de caractere. Puținele indicații exterioare despre epocă demonstrează și ele predilecția dramaturgului pentru universul interior.

Ca și scriitorii elisabetani, Schiller construiește intriga din drama sa prin explorarea conflictului dintre frați și dintre fii și părinți. Zona fundamentală a acestuia este reprezentată de triunghiul Karl, Franz și tatăl, Amalia fiind doar o prezență scenică. Amplitudinea spirituală a personajelor permite înfruntarea dintre titanul sensibil și demon. Karl are psihologia revoltatului frustrat în existență. Dezonorat pe nedrept de tată, înșelat de frate, înstrăinat de iubită, Karl se transformă într-un spirit justițiar al întregii lumi care-l înconjura. Șef al unei bande de briganzi, el încearcă să sancționeze răul prin violență.

O nouă confruntare cu familia, distrusă și ea prin violență, îi dă revelația drumului greșit pentru care a optat. Și astfel brigandul care declarase război întregii societăți se supune legii, gata să-și expieze crima.

Schiller numește finalul acesta conformist o cădere sublimă. Titanul revoltat, brigandul romantic, este de fapt sancționat de scriitor printr-un final de spectacol, construit în stil clasic.

Defectele unei opere de debut sînt evidente : personaje cu psihologie sumară, gesturi puţin motivate sau neverosimile, tirade patetice excesive. Caracterul teatral al operei este de asemenea deficitar. Istoria dramatizată pe care Schiller îşi propune s-o scrie rezultă din epicizarea excesivă a intrigii.

Spectatorii de odinioară nu s-au sensibilizat în faţa acestor neajunsuri. Schiller este de la început acceptat ca un mare dramaturg cu resurse shakespeariene.

Năzuinţa spre libertate traversează toate operele dramatice ale lui Schiller. *Conjuraţia lui Fiesco la Genova* (1782) ilustrează dezideratul libertăţii politice. Realizarea operei este încă discutabilă.

Schiller se afirmă în mod categoric ca un dramaturg format în climatul mişcării *Sturm und Drang* prin *Intrigă şi iubire,* operă terminată în 1783 şi publicată în anul următor. Progresele realizate de scriitor în construcţia intrigii, explorarea resurselor multiple ale conflictului şi individualizarea personajelor sînt remarcabile.

Aşa cum Voltaire a făcut din *Zaira* o parabolă despre toleranţă, la fel a conceput şi Schiller opera sa *Intrigă şi iubire* ca o parabolă despre egalitate. Resursele iniţiale ale conflictului sînt de ordin sentimental, prevestind o întreagă literatură pe care romanticii o vor exploata pînă la saţietate. Ferdinand von Walter o iubeşte pe Luise Miller. Faptul este banal, dar Schiller îl transformă într-o situaţie excepţională prin sublinierea diferenţelor dintre fiul unui nobil şi fiica unui modest muzicant. Raporturile dintre individ şi sistem sînt ilustrate de scriitor printr-un conflict sentimental, peste care se suprapune cel social şi apoi cel moral. Alianţa prin dragoste este ameninţată pe planuri multiple. Modest, bătrînul muzicant de la curte consideră iubirea fetei sale drept o aventură riscantă. Preşedintele von Walter o socoteşte nocivă pentru ascensiunea familiei. Wurm încearcă s-o zădărnicească din gelozie, iar ceilalţi din prejudecăţi de castă.

În felul acesta Schiller multiplică varietatea tipologică a personajelor din opera sa. Uneltitorii, intriganţii, laşii se aliază cu exponenţii puterii, ai sistemului. În faţa acestuia eşuează atît fata muzicantului, cît şi fiul preşedintelui. Finalul operei este profund tragic. Intrigile sînt mai puternice decît iubirea. Tinerii nonconformişti mor, iar exponenţii puterii sînt învingători. Implicaţiile satirice şi etice ale acestei strălucite drame burgheze sînt evidente.

Umorul, satira şi ironia, stilul grav şi familiar, preocuparea pentru tipologia morală indică gama variată de procedee pe care scriitorul le-a pus la contribuţie.

Urmărită, pe plan etic, politic şi sentimental, problema libertăţii este abordată de Schiller dintr-un nou unghi de vedere în *Don Carlos* (1787). Dacă în primele piese menţionate scriitorul este preocupat de problema libertăţii individului care vine în conflict cu sistemul, în *Don Carlos* se cristalizează conceptul de libertate umană în general. De aceea constelaţia multiplă : Don Carlos — Filip II, Elisabeta — Filip II, Marchizul Posa — Filip II, Marele Inchizitor — Filip II, Ţările de Jos — Filip II indică planurile diverse prin care scriitorul urmăreşte raporturile dintre individ-colectivitate şi sistem. Concepută iniţial ca un tablou de familie dintr-o casă domnitoare, opera *Don Carlos* nu rămîne o simplă dramă domestică din înalta societate.

Polarizarea personajelor în anumite familii de spirite se face în funcţie de anumite idealuri fundamentale. Dacă scriitorul ar fi păstrat doar schema unui conflict domestic cu un fiu de rege îndrăgostit de mama sa vitregă şi sacrificat de tatăl gelos, opera aceasta nu ar fi depăşit limitele unei drame larmoiante. Dar Schiller nu detaşează niciodată ideile şi sentimentele din contextul lor mai larg.

Don Carlos este şi el un frustrat în existenţă. Logodnica sa devine soţia tatălui său. Dar opoziţia aceasta de natură sentimentală nu este unică. Tînărul sentimental este atras de miracolul faptei cu sensuri majore. Sensul nou al vieţii sale este desprins din sfaturile marchizului Posa, pe care

scriitorul îl investește cu patrimoniul de idei al secolului al XVIII-lea. În felul acesta dramaturgul scoate în relief metamorfoza prințului torturat de dragoste într-un luptător pentru libertatea popoarelor.

Ca și Goethe, Schiller pune în lumină confruntarea dintre spiritul prometeic generos al lui Posa și Don Carlos, și autoritatea tiranică a suveranului. Înfrinți, eroii lui Schiller cunosc apoteoza dramei eroice prin moarte. Mesajul umanitar al dramei lui Schiller se lărgește sensibil. Versul pentaiambic susține replica plină de patetism, dar lipsită de excesele stridențelor retorice din *Hoții*.

După *Intrigă și iubire*, cariera de dramaturg a lui Schiller are o evoluție foarte sinuoasă. Remarcabilă, trilogia *Wallenstein* (1800) formată din *Tabăra lui Wallenstein* (1789), *Piccolomini* (1789) și *Moartea lui Wallenstein* (1799), constituie mai degrabă un teatru de lectură. Deplasarea accentului de pe evenimentul istoric pe faptul caracterologic, evidentă în structurarea demonicului vizionar Wallenstein, se prelungește și în *Maria Stuart* (1800). Mult mai elocventă pentru înțelegerea implicațiilor preromantice ale teatrului schillerian ni se pare *Fecioara din Orléans* (1801). Raportul dintre istorie și mit se configurează în așa manieră încît autorul își califică singur opera drept „tragedie romantică". Elogiată de unii scriitori minori, denigrată de Shakespeare, dezeroizată de Voltaire, Ioana d'Arc este reabilitată de Schiller care se simte obligat să se abată de la adevărul istoric pentru restabilirea dimensiunilor romantice ale eroinei.

Dramaturgul german concepe viața Ioanei d'Arc ca o biografie romanțată pe care o restituie scenei prin mijloacele specifice teatrului. Copilăria la țară, auzirea vocilor supraterestre care o cheamă să salveze Franța, traversarea obstacolelor intermediare pînă la rege, afirmarea geniului militar, configurarea hybrisului prin cruțarea lui Lionel pe care îl iubea, închiderea în turn, venirea ca un arhanghel pe cîmpul de luptă, moartea și apoteoza — re-

prezintă etapele acestui itinerar existențial excepțional.

Mitul Ioanei d'Arc găsește astfel o unică interpretare de această natură. Replica dată lui Schiller va veni tîrziu din partea lui Brecht în *Sfînta Johanna de la abatoare*. Bernard Shaw și Anouilh reconstituie anumite laturi ale mitului eroinei doar prin momentul procesului. În vreme ce Shaw o demitizează pe fecioara din Orléans prin ironie, Anouilh descompune mitul prin receptarea faptului istoric ca repetiție, ca spectacol.

Mitul libertății traversează astfel ca un laitmotiv foarte evident întreaga dramaturgie schilleriană. Dacă în *Fecioara din Orléans* exponentul luptei pentru libertate este femeie, în *Wilhelm Tell* (1804) se configurează un erou popular. Apărător al libertății naționale pe care o concepe în deplină consonanță cu poporul său, Wilhelm Tell izbîndește. În ipostazele luptei pentru libertate, acesta este unicul erou schillerian victorios.

Tentațiile clasicizante ale lui Schiller ca dramaturg nu sînt semnificative. Scriitorul se definește mai ales ca un creator de eroi pasionați cu destine agitate. Preferința sa merge spre explorarea crizelor de conștiință. Demonici, serafici, titanieni sau geniali, eroii lui Schiller prevestesc conflicte și structuri tipologice din teatrul romantic.

Zonele artistice fundamentale prin care se definește evoluția culturii germane de la *Sturm und Drang* la neoumanism sînt reprezentate de poezie și teatru. În comparație cu alte literaturi naționale, proza germană din veacurile anterioare înregistrează puține opere, iar valoarea lor artistică rămîne în cele mai multe cazuri extrem de redusă.

Proza. Epoca literară care se configurează între amurgul *Aufklärung*-ului și *„neoumanism"* este dominată de recrudescența poeziei lirice a eului care se confesează. Hegemonia liricii rezultă și din faptul că ea pătrunde și în celelalte genuri literare preocupate de arta confesiunii. Struc-

tura replicilor din unele drame ale lui Schiller și Goethe, prezența filonului liric din Faust, tentația „romanului în versuri" din *Hermann și Dorothea* (1798), sînt elocvente în acest sens.

De aceea ni se pare firesc ca proza germană din perioada *Sturm und Drang* să aibă și ea bogate inflexiuni lirice, romanul *Werther* fiind edificator în acest sens. Goethe rămîne de altfel singurul prozator de rezonanță europeană al acestei perioade. Într-o epocă sensibilă la melancolie, lacrimi, spleen, reverie și durere, Goethe se impune ca prozator de talie prin *Suferințele tînărului Werther* (1774). Prin această operă, scriitorul continuă tradițiile romanului sentimental, așa cum a fost realizat de Richardson și Rousseau, care rămîn modelele fundamentale ale sturmerului german.

Werther este un roman de confesiune cu bogate implicații autobiografice. Dragostea pentru Lotte, prietenia cu Kestner, sinuciderea lui Jerusalem reprezintă doar cîteva detalii care demonstrează contingențele cu biografia scriitorului.

Referindu-se la transferul acesta de întîmplări personale într-o operă literară care a constituit pentru el și un act de terapie psihică, Goethe spunea că l-a hrănit „asemenea pelicanului cu sîngele său".

Prin *Werther*, Goethe introduce în literatură tipul eroului inadaptabil. Într-o scrisoare din 1 iunie 1774, adresată lui Shönborg, autorul precizează că și-a propus să înfățișeze un tînăr : *„înzestrat cu o simțire adîncă și curată și cu o adevărată pătrundere, care se pierde în visuri aprinse, se distruge prin speculații, pînă ce, în cele din urmă, printr-o pasiune nefericită, mai cu seamă o iubire fără margini, își zboară creierii"*.

Ca și în *Faust* sau în *Wilhelm Meister*, autorul realizează destinul eroului său ca un itinerar prin existență. De aceea, intriga sentimentală este concepută ca un traseu ai cărui

poli extremi sînt reprezentați de fericirea idilică și disperarea care-l duce pe erou sub zodia evenimentului-limită al morții.

Punctul inițial al itinerariului wertherian este reprezentat de replierea în idilă, configurată prin calmul vieții rustice. Autenticitatea confesiunii este susținută de tehnica epistolară. Eroul care-și socotește inima un copil bolnav și care știe cu cîtă ușurință trece de la melancolie la patima nimicitoare, scrie : *„Peste tot sufletul meu s-a așternut o minunată seninătate, asemenea dulcii dimineți de primăvară pe care o gust din toată inima. Sînt atît de fericit, dragul meu, atît de cufundat în sentimentul unei existențe pașnice, încît arta mea suferă din cauza aceasta"*.[1]

Ieșirea din idilă a eroului care citea cu pasiune *Biblia* și scrierile homerice se produce prin iubire. În climatul acesta rustic de idilă calmă, Werther o cunoaște pe Lotte care, transfigurată prin iubire, devine pentru eroul cu o imaginație turbulentă un adevărat superlativ al existenței. Dar Lotte nu are dimensiunile unei femei vezuviene, nici un spirit bovaric care s-o ducă spre traversarea climatului ei obișnuit, determinat de dragostea pentru Adalbert.

Traumatizat de acest eșec, Werther iese din idilă prin „eros", care-l împinge în zona unor opțiuni fatale. Respins de harul iubirii calme, eroul goetheian încearcă eliberarea sa prin „faptă". Dar confruntarea cu lumea diplomației, unde Werther își verifică lipsa de aptitudini pentru *„acțiune"*, reprezintă un nou eșec. Un ultim refugiu în reveria iubirii se dovedește imposibil. Respins de orice solicitare a existenței, eroul inadaptabil și profund traumatizat, se sinucide. Opțiunea pentru moarte restabilește echilibrul eroului. *„Sînt gata, Lotte. Nu mi-e teamă să iau paharul cumplit din care voi bea vîrtejul morții. Mi l-ai întins și eu nu șovăi. Pînă la fund. Toate dorințele și speranțele vieții*

---

[1] J. W. Goethe, *Suferințele tînărului Werther*, Editura tineretului, 1964, p. 116—117.

mele sînt astfel împlinite! Bat, rece și țeapăn, la poarta de aramă a morții.“ [1]

Inedită în creația literară a vremii, ideea sinuciderii unui erou de roman a trezit reacții diferite în epocă. Sensibili în fața violențelor pasionale, cititorii vremii au transformat wertherianismul într-o adevărată modă literară.

Reconstituit prin scrisori, pagini de jurnal, relatări narative, proiectări ale stărilor de conștiință asupra peisajului, eroul lui Goethe îl anticipează pe René și întreaga suită a personajelor romantice, bolnave de spleen existențial.

Tentativa de obiectivizare a prozei goetheiene, configurată printr-un interes sporit acordat realității exterioare, se definește prin ciclul reprezentat de romanele *Wilhelm Meister, anii de ucenicie* și *Wilhelm Meister, anii de drumeție*.

Preocupările scriitorului pentru roman, cu toate implicațiile sale teoretice se definesc pe acest plan în unul din capitolele operei sale, unde Goethe face un notabil efort de organizare a acestor idei într-un adevărat scenariu epic. Dialogul dintre Wilhelm și Serlo pleacă astfel de la premisa că atît în roman cît și în teatru, pe primul plan apar natura omenească și acțiunea. Diferența dintre acestea nu rezultă doar din elemente de ordin formal, cum ar fi faptul că în teatru personajele vorbesc, iar în roman ni se povestește despre ele. În roman, precizează autorul, trebuie să domine ideile și situațiile, în vreme ce în teatru se impune să fie reprezentate caractere și fapte. Evoluția intrigii din roman trebuie să fie mai lentă, ideile personajului principal urmînd a fi integrate în evoluția de ansamblu a operei. Spre deosebire de aceasta, drama are un ritm mai precipitat, eroul central definindu-se abia la sfîrșit. De la eroul de roman, chiar dacă suferă, nu se cere să acționeze în cel mai înalt grad. În schimb, personajul dramatic trebuie să fie foarte activ, indiferent de faptul că înfrînge anumite obstacole sau că este învins de acestea.

---

[1] *Op. cit.*, p. 249.

Un alt element semnificativ rezultă din rolul pe care îl deține întîmplarea în roman și destinul în teatru. Pornind de la anumite modele clasice, Goethe acceptă prezența hazardului în roman, urmînd ca acesta să poată fi, în ultimă instanță, înțeles de erou. În schimb, destinul trebuie să păstreze în teatru funcția sa ineluctabilă, aptă să producă groaza.

Cînd Goethe făcea aceste reflecții asupra romanului, principiile estetice ale speciei încă nu erau cristalizate. De aceea, scrierile în proză beneficiau de libertăți mult mai mari de structurare a intrigii și personajelor, decît celelalte genuri care erau codificate de multă vreme.

Nu este însă mai puțin adevărat că în perioada în care scriitorul elabora *Wilhelm Meister*, romanul european înregistrase o îndelungată etapă de eflorescență. Goethe însuși face unele referințe la *Tom Jones, Clarissa Harlowe, Pamela, Vicarul din Wakefield* etc.

Romanul german, în schimb, nu se afirmase pînă atunci prin opere memorabile, deși în anii în care Goethe scria acest *Bildungsroman*, specia înregistrase și în cultura germană un număr apreciabil de opere.

Dar atît romanele din secolul al XVII-lea, cît și cele din veacul următor, reprezintă în sfera culturii germane mai mult o lectură de amuzament. De aceea numeroși critici le consideră infraliteratură. Intriga lor acumulează o imensă cantitate de evenimente care se desfășoară într-un ritm extrem de precipitat. Așa sînt concepute romanele lui Bohse, Hunold, Hamann, Schnabel, iar proza barocă, reprezentată de A. Bachholtz, Anton Ulrich von Braunschweig, Lohenstein și Ziegler-Kliphausen, citită și de generația lui Goethe, nu este mult superioară romanului galant sau celui cu aventuri studențești. Proiectată adeseori într-un timp îndepărtat, reprezentat de imperiul roman sau într-o arie geografică puțin cunoscută, ca Extremul Orient, acțiunea acestor opere este plină de fapte neverosimile

și artificii frapante, fiind în cele mai multe cazuri absolut străină de viață și de problematica specifică a poporului german. De aceea nu ne mai poate surprinde faptul că nici într-o operă de debut ca *Werther*, Goethe nu pleacă de la modele germane, ci de la Richardson și Rousseau, iar în *Wilhelm Meister* ne găsim în fața unei concepții profund originale, fapt care explică, într-o anumită măsură, meditația atît de îndelungată asupra acestei opere.

Cititorul familiarizat cu cele mai reprezentative opere ale lui Goethe poate constata cu ușurință că pe tot parcursul carieriei sale literare, autorul lui *Faust* a căutat anumiți eroi, investiți cu complexe semnificații etice și sociale, pe care i-a propus ca modele întregii umanități. Werther și Egmont, Tasso și Ifigenia, Wilhelm și Faust reprezintă astfel ipostaze parțiale sau complete ale unui superlativ ideal de comportament, configurat prin confruntarea plină de contradicții dintre individ și contextul său social de existență.

Multă vreme spațiul de desfășurare al eroului goetheian a evoluat de la interior spre exterior. Animați de anumite năzuințe ideale, care se definesc ca un program prestabilit de abordare a vieții, eroii scriitorului de la Weimar străbat un itinerar existențial ce se dovedește adeseori nepotrivit scopului lor. Mișcarea aceasta într-un cadru îngust și ostil se încheie cu rezultate diferite. Werther se sinucide, Egmont este condamnat la moarte, Goetz este trădat și înfrînt, Tasso se conciliază cu societatea de la curte. Ifigenia este personajul feminin care indică semnele victoriei binelui asupra răului, după care se retrage în matca sa originară de existență, adică într-un fel de neant mitic.

Dialectica eroului goetheian pune în lumină dificultatea trecerii acestuia de la idee la faptă. Seduse de mirajul faptei, stimulate de realizarea unui eveniment major, care poate fi iubirea, răscoala împotriva unor asupritori, lupta pentru libertate națională, numeroase personaje create de scriitorul german ajung în cele din urmă să eșueze.

Concepute ca niște cazuri de excepție, impulsionate de revolta grandioasă a spiritului titanian sau de febra negatoare a demonului, tipurile acestea umane nu găsesc nici o cale de integrare în societatea în care trăiesc, dar nu au nici forța de a lupta pînă la capăt împotriva cadrului ei, mult prea strîmt pentru năzuințele lor foarte largi. Pendularea personajului goetheian între vis și realitate sau între idee și faptă duce astfel, în cele din urmă, la definirea unor destine umane tragice. Căutarea eroului ideal, al cărui germene l-am descoperit și în cele dintîi opere ale sturmerului german, ca *Werther* și *Goetz von Berlichingen*, se soldează cu realizarea celor două tipuri fundamentale pentru ipostazele acestuia, întruchipate de *Faust* și *Wilhelm Meister*.

Concepute în anumite perioade care cel puțin în parte se suprapun, cele două opere au numeroase trăsături comune, în pofida unor deosebiri care le imprimă, de fapt, nota lor specifică. Atît *Faust* cît și *Wilhelm Meister* reprezintă prin excelență tipul de creație literară cu un adevărat caracter enciclopedic. Cititorul nu se mai găsește, așadar, în fața unor opere în care narațiunea de fapte să ducă doar la demonstrarea unui principiu sau la configurarea obișnuită a unui anumit univers literar. Și într-un caz și în altul, textura epică este încărcată cu informații variate, iar destinul eroului are un caracter exemplificator. Scrise într-un răstimp îndelungat, ambele opere poartă pecetea unor idei filozofice, social-politice, etico-pedagogice de natură foarte diferită, subsumate însă lecției finale, din care rezultă ideea că ființa umană nu se poate realiza plenar decît prin punerea sa în slujba întregii omeniri.

Bineînțeles că punctele de plecare ale celor doi eroi sînt absolut diferite. Faust este personajul de excepție. Ajuns la capătul unei existențe, acest tip de erou, în care se unifică titanul cu geniul, are prilejul să-și refacă viața dintr-un alt unghi de vedere, descoperind, datorită unui

îndelungat itinerar prin existență, adevăratele sale valențe umane.

Spre deosebire de Faust, Wilhelm Meister este un ins obișnuit, un individ care *se face* prin acumularea de experiență umană și înțelepciune practică. Dar nu este mai puțin adevărat că atît Faust, cît și Wilhelm Meister sînt un gen specific de eroi, programați să descopere adevăruri fundamentale printr-o forță diriguitoare din afara lor. Pînă la un anumit punct, s-ar putea spune că ceea ce reprezintă Mefisto pentru Faust, constituie societatea oamenilor din turn pentru Wilhelm. Este evident că Mefisto îl incită pe Faust la eroare, la opțiunea falsă, cînd acesta poate spune clipei să se oprească, iar misterioasa societate îl îndepărtează pe Wilhelm de abordarea unei piste greșite în existență. Dar și într-un caz și în altul, aceste elemente diriguitoare, aceste forțe de catalizare a unor existențe sînt concepute de scriitor cu un fel de alter ego al eroilor.

Prezența acestor date comune evidente atît în patrimoniul de idei, cît și în maniera relativ asemănătoare de cristalizare a fluxului narativ din cele două opere, demonstrează matca lor originară comună, rezultată din stabilirea unor principii pentru care Goethe a optat în mod definitiv, în cea de a doua parte a vieții sale, cînd s-a detașat complet de idealurile sturmerilor germani.

Dar cum *Wilhelm Meister* ca și *Faust* reprezintă rodul unor întinse etape de activitate marcate de asemenea de pauze foarte îndelungate, este firesc ca textura narativă a romanului să fie impregnată de idei cu un caracter foarte eterogen, revenirile repetate ale scriitorului accentuînd și mai mult distanțarea sa față de premisele inițiale ale operei.

Istoricul etapelor de creație ale acestui *Bildungsroman* este elocvent în acest sens. Există astfel un gen specific de *Urmeister*, la fel ca și *Urfaust*.

În 1777, Goethe a început să redacteze prima variantă a operei sale, care în una din notele scriitorului purta titlul de *Wilhelm Meisters teatralische Sendung* (Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister).

În 1786, cînd întrerupe travaliul la această operă, terminase de scris șase cărți și concepuse proiectul celei de a șaptea.

Dar textul neterminat al acestui *Urmeister* nu se știe în ce împrejurări, mai tîrziu, s-a pierdut, păstrîndu-se doar o copie la Barbara Schulthess, prietena lui Goethe de la Zürich. Dată publicității în 1910, aceasta reprezintă deci prima etapă de elaborare a *Anilor de ucenicie*. Goethe continuă realizarea proiectului abia din 1794, deși din diverse relatări rezultă că a reflectat mereu asupra lui. De fapt, cititorul nu se găsește în fața unui act simplu de continuitate tîrzie, ci a unei refaceri multilaterale, ceea ce ne impune să considerăm primul text ca o variantă relativ independentă. Înseși mărturisirile scriitorului sînt elocvente în acest sens. Referindu-se la stilul acesta de lucru, Eckermann nota, într-o convorbire cu Goethe din 15 ianuarie 1827, precizările autorului : *„Ca să mă pot folosi mai bine de materialul existent, mi-a spus el într-o zi, am desfăcut toată partea întîi, pentru ca, amestecînd ce e vechi cu ce am nou, să alcătuiesc două părți distincte. Am pus să se copieze tot ce era tipărit ; acolo unde adaug ceva nou am făcut cîte un semn și, cînd copistul ajunge la un astfel de semn, îi dictez mai departe ce am de spus. Sînt, în felul acesta, silit să nu las lucrarea să lîncezească...“*

În altă zi mi-a spus următoarele : *„Partea tipărită din* Ani de drumeție *a fost în întregime copiată ; în dreptul pasajelor noi pe care trebuie să le scriu sînt prinse foi de hîrtie albastră, astfel că am vizibil înaintea ochilor ceea ce rămîne de făcut. Pe măsură ce înaintez cu lucrarea, foile albastre dispar din ce în ce, dîndu-mi prilej să mă bucur.“* [1]

Refăcîndu-și opera în felul acesta, Goethe a încheiat în 1794 un contract cu editorul Unger din Berlin. În 1795, au

[1] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, ELU, 1965, p. 200—201.

apărut cele mai multe cărți din *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister*, iar în noiembrie 1796 a fost publicat ultimul volum care cuprindea cartea a șasea și a opta.

Goethe se definește și în acest caz ca un tip de scriitor cu o gestație literară foarte îndelungată. Faptul iese mai cu seamă în evidență atunci cînd autorul însuși este stăpînit de convingerea că anumite opere în curs de elaborare sînt adevărate evenimente ale vieții sale. Romanul *Wilhelm Meister* face parte din această categorie, corespondența cu Schiller și alți oameni de cultură, pe parcursul îndelungat al anilor de realizare a acestei opere, fiind deosebit de elocventă. Dintr-o scrisoare adresată lui Göschn în 1791, rezultă că în perioada în care Goethe era preocupat de metamorfoza plantelor și teoria culorilor, romanul amintit stăruia ca o adevărată obsesie în preocupările sale, lăsîndu-i extrem de puțin timp pentru teatru. În 1794, îi comunica lui Schiller că a primit cele dintîi fascicole ale romanului de la editorul său berlinez, exprimîndu-și în același timp satisfacția de a beneficia de sugestiile excepționale ale unui prieten care i-a modificat sensibil traiectul spiritual al vieții. În decembrie 1794, Schiller îi comunică autorului lui *Wilhelm Meister*, că a citit prima „carte“ cu o plăcere ieșită din comun, găsind în ea expresia unui spirit de geniu. Goethe mărturisește că aprecierea aceasta atît de favorabilă este de natură să-l scoată din labirintul în care l-a introdus travaliul la acest roman, lipsit de un plan prestabilit. Reflecțiile lui Schiller pe marginea celor dintîi cărți din primul volum sporesc valoarea acestei opere, rezultînd, după opinia sa, din claritate și transparență. Schiller nu stăruie asupra implicațiilor filozofice ale operei, considerînd că aceasta se susține prin armonie și umanitate, ca și prin poezia sa specifică.

Entuziasmul scriitorului, întreținut în mare măsură de Schiller, crește astfel mereu, iar dintr-o scrisoare din 1796, adresată editorului său berlinez, reiese dorința de a traduce

opera în franceză, din moment ce romanul a găsit repede un larg cerc de cititori și admiratori devotați.

Dar cu toate acestea, după publicarea integrală a *Anilor de ucenicie a lui Wilhelm Meister*, impresia unei opere neterminate rămîne încă frapantă. Schiller a fost cel care întîi i-a atras atenția lui Goethe asupra acestui fapt, stăruind și asupra imaginii globale din care rezultă că într-o epocă de profund raționalism eroul său nu a ieșit din sfera unui sentimentalism destul de vag. În 8 iunie 1796, Schiller îi scria lui Goethe că *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* constituie un fel de concept de raportare la ceva, care cere corelarea în mod imperios, cît și măiestrie. Goethe însuși a ajuns la aceeași concluzie, dar continuarea romanului i s-a părut multă vreme o întreprindere extrem de dificilă, cu atît mai mult cu cît nu vedea încă foarte limpede evoluția eroului său.

Sugestiile multilaterale ale lui Schiller, rezonanța revoluției franceze, dezvoltarea mașinismului modern și a unor științe care presupuneau o profundă specializare au constituit cîțiva dintre factorii care l-au determinat pe Goethe să-și continue opera și, în același timp, să-i dea o anumită orientare filozofică cu caracter pragmatic. Dar continuarea acestui roman de formație a început tîrziu. O notă din jurnalul lui Goethe, datată din 17 mai 1807, cuprinde laconica mențiune că la ora șase și jumătate dimineața a început să dicteze primul capitol din *Anii de drumeție a lui Wilhelm Meister*. Elaborîndu-și opera pe fragmente, fapt care nu era deosebit de dificil, deoarece însuma numeroase nuvele și povestiri relativ autonome, Goethe publică în 1821 prima parte din acest roman. Travaliul continuă cu mari pauze din 1825, iar în iarna anului 1828—1829 opera este integral încheiată, văzînd lumina tiparului în 1829.

Un comentator al operei lui Goethe observase că autorul avea douăzeci și opt de ani cînd a început elaborarea primului volum din romanul său și treizeci și șapte, cînd a

încheiat finisarea lui deplină. La prima vedere, o asemenea precizare de ordin cronologic pare lipsită de importanță. Dar dacă avem în vedere faptul că prima variantă a acestei opere are un profund caracter autobiografic, iar *Wilhelm Meister* este considerat și în versiunea ultimă ca un alter ego al autorului, atunci etapa în care scriitorul a elaborat acest *Bildungsroman* nu ni se mai pare lipsită de o semnificație deosebită.

Goethe este, pe bună dreptate, considerat ca un scriitor liric prin excelență. În cele mai multe opere ale sale se confesează într-o manieră mai mult sau mai puțin directă. În același timp nu se poate contesta faptul că evoluția poeziei lui Goethe pune în lumină o anumită năzuință de obiectivizare, de detașare de propria experiență de viață pe care autorul o comunică, într-un fel sau altul, în toate romanele sale. Prin natura lor, anumite scrieri în proză, ca *Poezie și adevăr* și *Călătoria în Italia*, au un caracter autobiografic, deși efuziunile nu ating în aceste cazuri niciodată note de o stridență acută. Procesul de maximă obiectivizare a prozei goetheiene se produce în *Afinitățile elective* și *Wilhelm Meister*. Dar nici în aceste două romane penetrația detaliului autobiografic sau a datelor de concepție personală despre lume nu sînt absente. Se știe doar că în *Afinitățile elective* putem descifra o înțeleaptă filozofie a renunțării, care reprezintă opțiunea etică a lui Goethe în urma unor dramatice experiențe sentimentale din anii de bătrînețe. În privința lui *Wilhelm Meister*, situația este mai limpede, Goethe considerînd această operă, cu toate metamorfozele sale, o pseudoconfesiune. Dar cine urmărește raportul dintre autor-personaje și evenimente, atît în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, cît și în *Anii de ucenicie* și *Anii de drumeție*, observă că filonul autobiografic cel mai bogat și mai direct apare în așa-zisul *Urmeister*, pe cînd celelalte două volume au o structură compozițională ce imprimă narațiunii un grad mult mai mare de obiectivizare.

În vremea în care Goethe era tot mai stăruitor solicitat de aspectele etice și pedagogice pe care le impunea rezolvarea raporturilor firești dintre individ și societate, romanul capătă pentru el o altă funcție decît în anii de tinerețe. Dacă Werther apare într-un raport permanent de adversitate cu mediul ambiant, Wilhelm este de la început un ins integrat în societate, urmînd ca prin aceasta să-și descopere valențele specifice ale personalității, pe care să le pună în slujba umanității. Individualismul exacerbat al sturmerului german se convertește astfel într-o pledoarie pentru sociabilitate.

Din cauza aceasta, elementele de structurare a conflictului și tipurile sociale, care intră în universul epic al romanului, capătă o altă semnificație. Este elocvent de asemenea faptul că în perioada respectivă schimbul de idei cu Schiller, referitor la raportul dintre epos și dramă este foarte intens, ecoul acestora reflectîndu-se și în *capitolul șapte* din *cartea a cincea a Anilor de ucenicie a lui Wilhelm Meister*.

Ca tip de *Bildungsroman*, *Wilhelm Meister* este anticipat în istoria culturii germane de *Agaton* al lui Wieland, scris cu treizeci de ani mai înainte.

Raportat la unele opere anterioare, ca și la altele publicate în aceeași epocă, romanul *Wilhelm Meister* are un evident caracter polemic. Spiritul polemic, integrat organic în textura narațiunii, vizează idei de ordin pedagogic, etic, social-politic, religios și estetic. Uneori, scriitorul polemizează cu el însuși, fiindcă *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* nu constituie decît într-o anumită măsură o operă continuată în *Anii de ucenicie*, iar între aceștia și *Anii de drumeție* există deosebiri de ordin filozofic ce demonstrează, pe de o parte, mobilitatea spirituală excepțională a lui Goethe, pe de altă parte, capacitatea de a se detașa de tot ce i se pare perimat în raport cu evoluția ideilor sale.

În *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* descifrăm în primul rînd plăcerea şi capacitatea scriitorului de a fabula. De aceea, raportată la celelalte două opere de mai tîrziu, aceasta are caracterul romanesc cel mai puternic. Intriga plină de peripeţii, modificările de traseu ale personajelor, determinate de hazard, iubirile senzuale, rupturile tragice, schimbările continue de decor reprezintă doar cîteva dintre modalităţile literare utilizate de autor, pe care le cunoaştem însă din recuzita clasică a romanului.

Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister este astfel un roman cu artişti şi despre artişti, spiritul boem al acestora fiind reconstituit cu un umor suculent, sensibil estompat în *Anii de drumeţie*.

Dar romanul acesta neterminat despre artişti are, de fapt, o structură compoziţională asemănătoare cu a tuturor scrierilor picareşti. Intriga sa este concepută ca un voiaj, plin de peripeţii, justificat de altfel de viaţa unei trupe de actori ambulanţi. Hazardul face ca traiectul prin lume al acestora să fie mereu deviat de la datele sale iniţiale. Însuşi destinul tînărului Wilhelm Meister este conceput în această manieră. Ca şi Gil Blas, Wilhelm, fiu de negustor, pleacă şi el de acasă cu un anume scop, în acest caz o călătorie de afaceri. Dar întîmplarea îi modifică total traseul existenţial. Întîlnind o trupă de actori, tînărul Meister îşi descoperă o altă vocaţie decît aceea pentru care îl destinase tatăl său. Viaţa de afaceri este abandonată în avantajul artei şi astfel se produce prima opţiune fundamentală a eroului. Trebuie să precizăm că în această etapă din evoluţia concepţiei lui Goethe despre societatea germană el considera că superlativul existenţei eroului său se poate realiza doar prin dedicarea sa totală teatrului. Wilhelm se desprinde astfel de o lume meschină, acţionată de calcule negustoreşti, şi pătrunde într-o sferă a existenţei, care constituie pentru el un ideal sigur, reprezentat de vocaţia pentru teatru. Astăzi este evident pentru oricine că opţiunea eroului lui Goethe este determinată de convingerea că aceasta răspunde unei nevoi imperioase a societăţii germane, care nu poate fi emancipată decît prin teatru. Ideea aceasta este introdusă de autor ca un adevărat laitmotiv în fluxul epic al naraţiunii. În ansamblul ei, intriga romanului păstrează toate datele caracteristice prozei picareşti. Elementele de surpriză, scenele violente, efuziunile sentimentale pigmentează astfel universul acestui roman care reprezintă o lectură captivantă.

Actorii îl acceptă pe Wilhelm, care devine autor de piese de teatru. Trupa fiind atacată de hoţi, acesta este rănit, fiind salvat de nişte necunoscuţi, printre ei aflîndu-se o frumoasă amazoană de care eroul se îndrăgosteşte. Ajungînd la castelul unui conte, Wilhelm descoperă măreţia teatrului shakespearean, visul său fundamental fiind acela de a pune în scenă *Hamlet*, unde urma să joace rolul tînărului prinţ îndrăgostit de Ofelia.

Intriga romanului se opreşte aici, cînd eroul central ajunge la concluzia că, de fapt, teatrul nu este un superlativ al existenţei, iar chemarea sa trebuie să se împlinească pe alt plan.

Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister reprezintă astfel concretizarea primei intenţii a lui Goethe de realizare a unui roman de formaţie printr-o confruntare absolut întîmplătoare a eroului cu neprevăzutul vieţii cotidiene. În această versiune neterminată, personajele romanului au o individualitate mai evidentă decît în forma definitivă.

Fr. Gundolf observa pe bună dreptate că definirea individualităţii celor mai multe personaje din această operă se face prin indici informaţionali ce trimit spre statutul lor profesional. În această categorie intră Philine, Aurelia, soţii Melina, Mariana, Serlo şi Laertes şi, într-un mod cu totul deosebit, Mignon şi harpistul. Dar Goethe stabileşte în acelaşi timp o ierarhie caracterologică a personajelor, fundată atît pe anumite principii etice, cît şi pe criteriul capacităţii acestora de aderare la anumite idei majore. Senzualitatea frivolă a Philinei, spiritul meschin al soţilor Melina, pa-

siunile grave ale Aureliei, inocența tandră a Marianei, neaderența tragică a lui Mignon și a harpistului la o viață cu canoane fixe, reprezintă doar cîteva dintre detaliile care intră în portretele caracterologice ale acestor personaje. În comparație cu acestea, Serlo, Laertes și mai ales Jarno constituie lumea prin care arta se deschide spre anumite idei majore.

Este, de asemenea, demn de observat faptul că Goethe, la fel cu mulți dintre antecesorii săi, construiește personaje integrate în anumite tipare caracterologice fixe. Asemenea entități imuabile nu se pot modifica prin confruntarea lor capricioasă cu hazardul. Singurul personaj care constituie de pe acum o permanentă devenire este Wilhelm. Esența lui umană se descoperă și se face mereu, printr-o continuă confruntare cu existența. Din această cauză, dacă intriga concepută ca un voiaj reprezintă pentru celelalte personaje o reacție comportamentistă uniformă, ea constituie pentru Wilhelm Meister un traseu gnoseologic, care incită la noi opțiuni în existență, actele acestea de alegere fiind în ultimă instanță modalitățile de descoperire a propriului său eu.

Dar cine compară *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* cu *Anii de ucenicie*, observă cu ușurință modificarea perspectivei autorului asupra finalității existenței, rezultată în primul rînd din investirea personajului central cu alte atribute majore. La aceasta se adaugă un alt *Weltanschauung* asupra societății germane, precum și o altă manieră de structurare a operei.

Goethe credea profund în funcționalitatea socială a artei. De aceea avea foarte dezvoltat sentimentul datoriei față de poporul german. El se considera nu numai un scriitor menit să contribuie la realizarea progresului literaturii germane, ci și un pedagog al poporului său, un cărturar chemat să umple acele goluri ale culturii care erau încă foarte evidente. Eckermann observa într-un pasaj din *Convorbirile cu Goethe* că dacă acesta ar fi știut că există în cultura germană o operă asemănătoare cu romanul său de formație, n-ar fi scris niciodată *Wilhelm Meister*. Remarca ni se pare profund adevărată. Goethe nu voia să reediteze lucruri rezolvate. El își propunea ca fiecare operă a sa să răspundă unei nevoi acute a poporului german. Or, ceea ce considera că se impunea a fi realizat în acel moment istoric era o anumită pedagogie a faptei, realizabilă printr-o discretă scoatere a cititorului de sub imperiul iluziei, conceput de exponenții curentului *Sturm und Drang*, și de îndrumare a oamenilor spre o existență lucidă și fertilă pentru întreaga umanitate. Cerința aceasta solicita o anumită desacralizare a realității, realizabilă printr-un gen specific de catehism raționalist, pragmatic care urma să fie romanul său, *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister*.

La înfăptuirea unei asemenea opere trebuiau să concureze premise foarte complexe, care rezultau dintr-o nouă concepție asupra raportului dintre libertate și necesitate, ca și dintr-o altă manieră de structurare a întregului context de existență a personajelor, așezate acum sub zodia rațiunii și imperiul datoriei civice. Din această cauză toate implicațiile romanului de formație, întîlnite în prima versiune a operei, acum trec printr-o metamorfoză extrem de profundă.

În acest scop era necesar ca toate evenimentele relatate în roman să capete un sens exemplificator, ca și destinul personajelor al căror traiect în existență începe să îndeplinească o funcție didactică. De aceea, relatarea la persoana întîi, întîlnită în prima versiune a operei, nu mai era posibilă. Goethe își propune să creeze iluzia că nu mai realizează o operă de confesiune personală, ci un roman care să fie un adevărat ghid în existență, o carte de morală practică.

Din această cauză modul de narare a evenimentelor la persoana întîi este înlocuit cu persoana a treia, care impunea o notabilă distanțare față de întîmplările povestite. În felul acesta autorul nu mai comunică o experiență per-

sonală pe care şi-a asumat-o, ci o suită de evenimente ilustrative, destinate să scoată în evidenţă anumite destine exemplificatoare.

Este elocvent de asemenea faptul că toate informaţiile privitoare la plecarea lui Wilhelm în călătorie, abandonarea tinerei pe care o iubea, formarea pasiunii sale pentru teatru în anii copilăriei, cînd văzuse primele spectacole cu păpuşi, nu mai sînt relatate acum sub forma unor trăiri personale ale autorului. Acestea se suprapun peste un anumit personaj, potrivit canoanelor *romanului auctorial*. În noua textură a romanului, Wilhelm are o existenţă relativ autonomă. Modul său de narare a faptelor reprezintă un gen specific de reconstituire a unui timp pierdut şi regăsit prin fluxul capricios al amintirii. Tehnica rememorativă a faptelor din perspectiva unor stări afective reconsiderate reprezintă o notabilă anticipare a unor procedee din romanul secolului al XX-lea.

O altă modificare de perspectivă asupra universului romanesc rezultă din deplasarea accentului de pe factorul *întîmplare* pe acela de *raţiune*. Bineînţeles că ar fi o eroare să se afirme că în *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister*, hazardul nu mai joacă nici un rol. Dialectica libertăţii şi a necesităţii, în funcţie de care se defineşte esenţa personalităţii eroului central al operei, nu exclude nici intervenţia hazardului, dar nici semnificaţia masivă a raţiunii în determinarea unei opţiuni existenţiale.

Pe acest plan se definesc doar unele dintre intenţiile polemice ale operei. Spaţiul itinerant pe care îl parcurge Wilhelm este de la vis la realitate, de la o esenţă vagă, nedefinită, la o existenţă proteică. Wilhelm este un fiu al stării a treia, iar Goethe îşi propune să impregneze în modul său de comportament înţelegerea rosturilor raţiunii practice. De aceea *Anii de ucenicie* însumează implicaţii polemice care vizează atît religia creştină în formele ei dogmatice, cît şi pedagogia rousseauistă, care are şi ea un anumit fundament mistic.

Goethe nu pleacă astfel de la premisa că omul este în mod fatal bun sau rău, în momentul în care se naşte. Concepţia sa duce spre concluzia că omul se face pe măsura faptelor sale, izbutind să distingă binele de rău printr-o experienţă directă.

Wilhelm nu trebuie astfel ţinut departe de societate pentru a nu cunoaşte răul, aşa cum îi sfătuia Rousseau pe părinţi în romanul său, *Emil*. El nu trebuie, de asemenea, ferit în mod programatic de eroare, pentru a nu deprinde gustul păcatului, aşa cum rezultă din morala creştină. Goethe este din acest punct de vedere mult mai aproape de preceptele pedagogului iluminist Helvétius, care afirmase la un moment dat că: *„C'est par l'erreur qu'au vrai l'homme peut s'avancer"*.[1]

Ca şi Faust, Wilhelm Meister parcurge un imens coridor al ispitelor, din care se deschid diverse piste false, ce-l pot abate de la un anumit superlativ existenţial. Dar acest superlativ al vieţii nu apare ca un act de predestinare, ci ca o descoperire pe care o face eroul după traversarea unui labirint social şi pasional extrem de complicat. Drumul de la vis la realitate, de la individualismul estetizant la integrarea practică în colectivitatea umană presupune diferite trepte ale cunoaşterii, traume ale conştiinţei, decizii de abandonare a unor oameni dragi, opţiuni pentru acele valori care sintetizează adevărul şi eficienţa practică.

Modelarea conştiinţei lui Wilhelm porneşte de la o intenţie vagă care-i aparţine. Ea se precizează într-un lung voiaj gnoseologic, în care punctul de plecare era marcat de grupul social mic, format din trupa actorilor de teatru, iar cel de ajungere este reprezentat de întreaga umanitate. Traversînd această lume eteroclită, eroul goetheian întîlneşte hazardul sub forma unei iubiri senzuale şi trecătoare, a vocaţiei pentru teatru, a proiectului de căsătorie cu Therese, a ispitei unei dezmoştenite a vieţii ca Mignon,

---

[1] Prin eroare omul poate înainta spre adevăr (fr.).

a dorinței de refacere a unui trecut ireversibil prin Mariana. *Călătoria lui Wilhelm Meister* constituie astfel o îndelungată căutare a propriei identități. Comportarea rațională a eroului goetheian în fața întîmplării este asemănătoare cu aceea a lui Jacques Fatalistul în fața destinului. De fapt, într-un anume fel, s-ar putea spune că *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* reprezintă un roman al destinului individului. Dar destinul acesta nu poate fi reconstituit decît la modul retroactiv, deoarece sensul său activ face să nu aibă nimic comun cu predestinarea. Locul fatalității oarbe, iraționale este luat în această operă de acea societate a oamenilor din turn. Schiller vede în aceasta un fel de substituit al zeilor, dar semnificația pe care i-o dă Goethe ni se pare a fi cu totul alta. Grupul acesta de umaniști înțelepți, care își propune să diriguiască cu discreție oamenii de calitate, reprezintă în ansamblul operei lui Goethe nu numai un act de laicizare a soartei, ci mai ales de înlocuire a acesteia cu un spirit rațional și practic. Este adevărat că emisarii societății îi dau lui Wilhelm anumite avertismente discrete, îi transmit anumite semne și îndemnuri prevenitoare, dar nu intervin niciodată în mod direct în procesul de modificare a opțiunilor acestuia. Elogiul *sufletului frumos*, realizat de scriitor în *cartea a șasea* din *Anii de ucenicie* păstrează ecoul educației pietiste pe care autorul o primise în copilărie din partea domnișoarei Klettenberg. Dar ca și alte episoade ale romanului, capitolul acesta de autobiografie transfigurată este remontat cu o evidentă detașare de anumite credințe mai îndepărtate. Nota lui polemică, discretă rezultă, pe de o parte, din aprecierea lucidă a moralei creștine printr-o prezentare laică, pe de altă parte, din distanțarea față de concepția despre educație profesată de un alt suflet frumos, plin de tandrețe, care este Natalia. În vreme ce aceasta crede că educația trebuie să se bazeze pe anumite principii prestabilite. Wilhelm ajunge la convingerea, exprimată și de membrii acelei societăți de umaniști, că educația oamenilor trebuie să fie liberă, potrivită cu propriile lor înclinații și dorințe. În felul acesta, omul este pus în situația de a acționa, de a constata singur dacă drumul ales este cel mai bun sau cel rău.

Supralicitînd, de fapt, pedagogia erorii ca o modalitate aptă să ducă la recunoașterea binelui și adevărului, Goethe apare ca un spirit optimist extrem de profund, care și în această operă, ca și în *Faust*, își exprimă încrederea în forța originară pozitivă a ființei umane, în instinctul său de apărare împotriva răului prin detectarea acestuia în experiența cotidiană. Nici o poruncă religioasă nu duce spre o asemenea convingere, care apare cu toată claritatea în *Mărturisirile unui suflet frumos.* Supremația faptei și a eficienței acesteia în determinarea binelui, capacitatea de abandonare și uitare a ceea ce este eronat, cunoașterea limitelor proprii de afirmare în viață, formarea năzuinței de a trăi prin sine și pentru alții, reprezintă astfel programul *„scrisorii de ucenicie"*, pe care Wilhelm îl cunoaște în anii săi de inițiere în existență.

Se poate astfel spune că *Anii de ucenicie* reprezintă un adevărat roman parabolic de inițiere în misterele societății. Inițierea ia sfîrșit în momentul în care Wilhelm află că are un copil. Prin acest act, Goethe marchează etapa de trecere a eroului său de la trăirea *pentru sine* la trăirea *prin sine pentru alții*. Istoricul literar Hermann Hettner numea pe bună dreptate *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister* o adevărată *odisee a educației.*

Trecerea scriitorului de la *Anii de ucenicie* la *Anii de drumeție* aduce modificări și mai complexe pe toate planurile de realizare a operei. Unele dintre acestea sînt atît de mari, încît Fr. Gundolf consideră că *Anii de drumeție* constituie un fel de scriere enciclopedică, structurată de asemenea manieră, încît cu greu se mai poate vorbi de un roman.

Într-adevăr, dacă în *Anii de ucenicie*, narațiunea cu ramă iese abia evidentă, cele mai multe episoade ale romanului

dezvoltîndu-se unele din altele, în *Anii de drumeţie*, tehnica digresivă de relatare devine dominantă. Naraţiunea este construită în mai multe paliere, care însumează episoade cu un caracter continuu, iar elementele de interferenţă dintre unele personaje sînt fie întîmplătoare, fie lipsesc cu desăvîrşire.

Preocupat mai ales de ilustrarea unor idei, ca şi de dialectica lor subtilă de demonstrare, Goethe divaghează în permanenţă. De aceea este greu să se stabilească o legătură organică între *Fuga în Egipt* şi *Sfîntul Iosif al doilea* sau *Bărbatul de cincizeci de ani* şi *Jurnalul lui Lenardo*. Observaţia aceasta rămîne valabilă pentru cele mai multe nuvele şi povestiri, integrate vag de autor într-o amplă naraţiune cu ramă.

O altă constatare desprinsă din reducţia elementelor romaneşti din acest volum rezultă din faptul că cele mai multe personaje, fie că au fost preluate din *Anii de ucenicie*, fie că sînt absolut noi, nu au o individualitate bine precizată. Ele devin simboluri ale unor idei şi principii, ilustraţii ale unui anumit mod de comportament, specific individului care trebuie să renunţe la anumite libertăţi personale pentru a răspunde în mod plenar cerinţelor obştii.

Dealtfel, se poate afirma, fără riscul nici unei exagerări, că opera în care Goethe realizează cea mai amplă şi convingătoare pledoarie pentru ideea că omul reprezintă o fiinţă socială, menită să răspundă nevoilor comunităţii, este *Anii de drumeţie*. Ostil individualismului steril, Goethe este convins că fiinţa umană nu se poate realiza pe măsura reală a posibilităţilor sale decît în cadrul societăţii. Aceasta este lecţia fundamentală pe care o oferă scriitorul german omenirii în anii de bătrîneţe, atît prin *Anii de drumeţie*, cît şi prin *Faust*. Dar realizarea acestui deziderat nu este cu putinţă decît printr-o anumită renunţare la unele plăceri pur personale, care ajung să fie compensate prin fericirea de a putea servi interesele generale ale obştii.

Pentru a deveni apt să răspundă unei asemenea cerinţe, societatea din turn decide ca Wilhelm să nu doarmă mai mult de trei nopţi sub acelaşi acoperiş şi să nu revină, înainte de un an, într-un loc pe care l-a cunoscut. Eroul lui Goethe ajunge astfel să-şi găsească propria menire în contactul cu întreaga umanitate, iar fiul său Felix beneficiază de la început de o forţă diriguitoare superioară, atît în privinţa cunoaşterii naturii şi a oamenilor, cît şi a raporturilor dintre ei şi funcţionalitatea practică a lucrurilor. De aceea nucleul *Anilor de drumeţie* este reprezentat de *Provincia pedagogică*, aceasta constituind una dintre cele mai frumoase utopii literare realizate la începutul secolului al XIX-lea, după ce epoca luminilor cunoscuse o imensă literatură de acest gen. Principiile pe care le expun „cei trei", cînd Wilhelm îl aduce pe Felix să fie educat în *Provincia pedagogică*, însumează de fapt esenţa concepţiei despre educaţie, pe care Goethe a profesat-o în mod constant. Astfel, dacă natura a dat fiecăruia tot ce este necesar pentru prezent şi viitor, educatorul are datoria să dezvolte aceste daruri în modul cel mai firesc. Dar elementul fundamental pe care trebuie să-l deprindă individul pentru a deveni cu adevărat un om este respectul. Acesta trebuie să se manifeste în egală măsură atît faţă de superiori şi egali, cît şi faţă de toţi aceia care pot să aibă o situaţie inferioară. Există în acest amplu capitol, ca şi în altele, unele referiri la divinitate şi religie şi la funcţia lor în statuarea unei concepţii morale. Se ştie însă că Goethe nu a avut o concepţie unitară şi consecventă în acest sens. Într-o scrisoare către Jacobi din 6 ianuarie 1813, el mărturiseşte că pe acest plan o singură manieră de a gîndi nu i-a fost niciodată suficientă din cauza tendinţelor multiple ale naturii sale. Ca poet şi artist s-a manifestat ca politeist, iar ca naturalist, ca panteist. În aceeaşi scrisoare, Goethe nu ezită să se califice *un bătrîn păgîn* sau *ultimul păgîn*.

Este adevărat că în *Wilhelm Meister* divinitatea apare ca o forţă misterioasă şi impenetrabilă. Dar în cele mai multe

cazuri ea capătă doar semnificația unui simbol moral, a unei energii creatoare ce impulsionează întreaga natură vie.

În orice caz, preceptele pedagogiei din *Anii de drumeție* nu au o fundamentare mistică. În muzeul natural de istorie a omenirii, elementele de civilizație creștină figurează alături de altele.

Elementul dominant din *Provincia pedagogică* este dat de elogiul muncii, indiferent sub ce formă s-ar manifesta. De aceea, atît detaliile vestimentare ale copiilor de aici, cît și deprinderea lor cu muzica, dansul, meditația, îndeletnicirile practice nu fac decît să demonstreze o pedagogie laică al cărei rezultat trebuie să fie realizarea unui om util pentru societate. Jurnalul lui Lenardo, ca și alte capitoale ale romanului, sînt adevărate disertații despre diferite meserii, ca și despre necesitatea specializării fiecărui om într-un anumit domeniu, pentru a putea răspunde cît mai eficient exigențelor pe care le formulează societatea față de el.

Într-o epocă de înflorire a științelor, a mașinismului modern și a diviziunii muncii, Goethe face o adevărată apologie a specializării pe care o regăsim și în convorbirile cu Eckermann. *„M-am gîndit, spunea Goethe, și la* Anii de drumeție, *unde Jarno ne sfătuiește să învățăm o singură meserie, susținînd că trăim în epoca specializării și că putem socoti fericit pe cel care înțelege lucrul acesta și se străduiește să acționeze, atît în ceea ce-l privește pe el, cît și în ceea ce privește pe alții, în sensul amintit. Se pune totuși întrebarea ce meserie trebuie să aibă cineva ca să nu sară peste cal, dar nici să rămînă mai prejos.*

Acela care va avea menirea să conducă mai multe domenii va trebui să tindă a-și însuși cunoștințe cît mai temeinice în aceste domenii.“ [1]

Pe pereții din castelul unchiului venit din America se putea citi o inscripție elocventă în acest sens : *De la util, prin adevăr, spre frumos.* Potrivit acestei pedagogii prac-

[1] *Op. cit.*, p. 157.

tice, utilitariste, față de care unii scriitori romantici vor reacționa foarte violent, personajele cu un destin exemplificator din *Anii de drumeție* optează pentru anumite profesiuni potrivite cu aptitudinile lor. Philine se face croitoreasă, Friedrich, cu scrisul său frumos și memoria bună, ajunge secretar, Wilhelm, chirurg, iar Lenardo pleacă să lucreze în America.

Goethe devine astfel profetul unei societăți industriale, bazată pe o severă specializare și diviziune a muncii. *Anii de drumeție* reprezintă cel mai complex mesaj pe care scriitorul îl adresează umanității înainte de *Faust*. Roman de formație, disertație pedagogică și etică, operă de idei în care se face sensibil simțit ecoul principiilor profesate de socialiștii utopici, *Wilhelm Meister* reprezintă în totalitatea sa cea mai complexă carte în proză pe care Goethe a realizat-o pe parcursul vieții sale. Însuși autorul, după ce a terminat-o, o privea cu o anumită surpriză, negăsind întotdeauna planul general de convergență a tuturor ideilor implicate în textura acestuia. *„Romanul acesta,* precizează autorul într-una din convorbirile sale cu Eckermann, *îl socotesc, dealtfel, ca una din cele mai neexplicabile lucrări ale mele, pentru care aproape că-mi lipsește pînă și mie cheia.“* [1]

Operă de îndelungată gestație literară, *Wilhelm Meister* constituie replica unui spirit enciclopedic modern, dată epocii sale. Înseși implicațiile sale utopice reprezintă o deschidere spre viitor, multe deziderate, exprimate la timpul său de Goethe, devenind astăzi în mod paradoxal adevărate drame ale lumii moderne.

Reacția față de acest roman, tradus în cele mai multe limbi europene, a fost diferită. Primit cu entuziasm de spiritele luminate ale epocii, el a fost considerat o adevărată erezie religioasă de unii dintre reprezentanții clerului. Ostili față de mitul utilului, mulți dintre romanticii ger-

[1] *Op. cit.*, p. 145.

mani au privit ideile profesate de Goethe în această operă cu rezerve, replica lui Novalis fiind *Heinrich von Ofterdingen*, roman în care eroul nu se poate întîlni niciodată cu idealul său. În epoca interbelică, Hermann Hesse realizează însă imaginea Castaliei din *Jocul cu mărgelele de sticlă* după modelul goetheian. Acceptată în muzeul imaginar al literaturii, *Wilhelm Meister* a devenit astfel o operă a tuturor timpurilor.

După această odisee a educației, Goethe olimpianul este din ce în ce mai mult tentat de o operă care să fie o adevărată parabolă despre jertfă, renunțare și stăpînire de sine.

Înfiripată în anul 1808 ideea aceasta va căpăta o complexă expresie în romanul *Afinitățile elective*, terminat în 1809.

Destinul exemplificator al unor personaje ca Charlotte, Edward, Otilia și căpitanul, atrase de mirajul afinităților elective, dar sancționate de scriitor la modul etic, subliniază tabla de valori la care bătrînul olimpian a ajuns să adere, după o îndelungată luptă cu sine. Opera marchează metamorfoza titanului neastîmpărat într-un înțelept senin care predică renunțarea și stăpînirea de sine. Romanul *Afinitățile elective* se susține mai mult prin idei decît prin realizarea sa artistică.

Cu aceasta, cupola de aur a unei creații care duce la configurarea unui adevărat spirit al secolului, se închide.

Dacă a doua jumătate a veacului luminilor este dominată de personalitatea lui Voltaire, ultimele sale decenii, ca și primele trei din epoca ce se deschide spre romantism sînt luminate de geniul multilateral al lui Goethe.

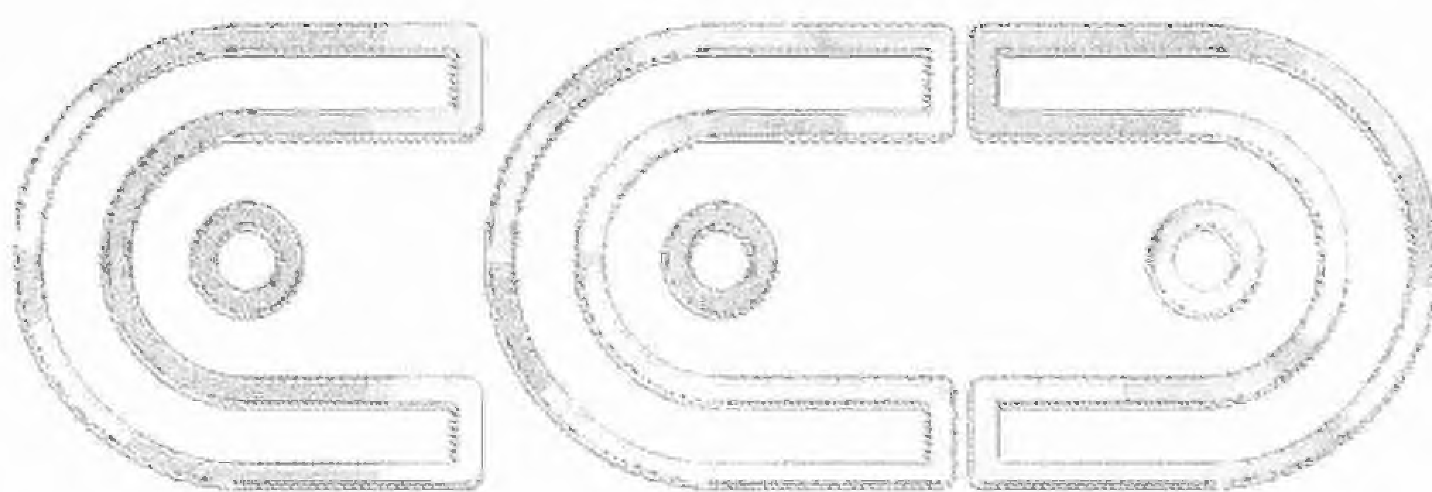
De la *Scrisorile persane* și pînă la *Faust* se definesc astfel fețele multiple ale unor etape de cultură, care se configurează prin cultul rațiunii, idealul *„sufletului frumos"*, ispita revoltei prometeice, elogiul sentimentului și perceperea naturii și a universului fantastic prin stările de reverie.

Metamorfozarea multiplă a fenomenului literar pe parcursul veacului luminilor și în primele decenii ale secolului următor, modificările gustului și ale aspirațiilor scriitorilor, determinate de o altă epocă cu alte idealuri de existență, reprezintă itinerariul artelor care ancorează în romantism.

Afirmarea noului curent va duce la ruptura definitivă cu clasicismul și cultul rațiunii și la impunerea unor idealuri artistice noi, pregătite de îndelungata bătălie a modernilor, care înregistrează victoria sa definitivă în anii de triumf ai romantismului.

SUMAR






Scanare și prelucrare digitală



AVENTURA

de

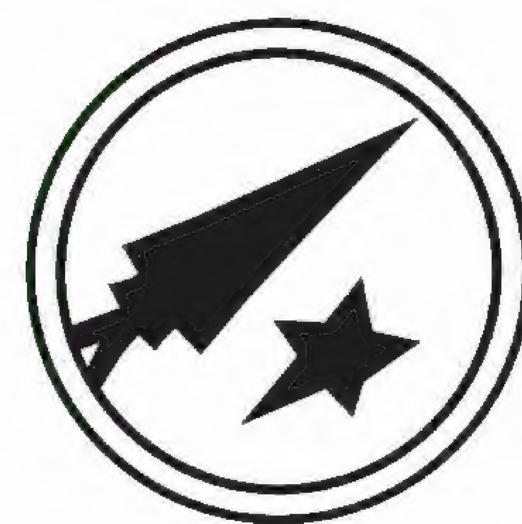
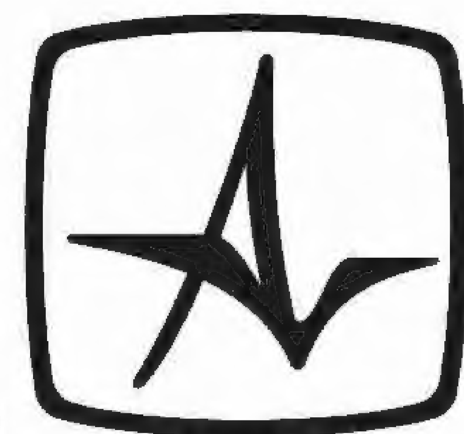
Anonim






și

CAT Graur

Antwerpen

2024



